CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID
ABRIL 1979
346

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

346

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Centro Iberoamericano de Cooperación

Avda. de los Reyes Católicos, 4

Ciudad Universitaria

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 346 (ABRIL 1979)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Dibujo de cubierta: ANTONIO FERNANDEZ MOLINA.

ARTE Y PENSAMIENTO

LA ESTETICA NATURALISTA DE UNAMUNO Y LA CORRIENTE NATURALISTA EN EL PENSAMIENTO JAPONES

Huelga decir que desde la antigüedad el pensamiento japonés no ha tenido nunca un vuelo comparable con el de la vecina China, ni con el de los hindúes, ni, mucho menos, con el de los griegos, en la alta esfera de la abstracción filosófica. Ha estado casi siempre pegado a la realidad concreta. Ni siquiera ha intentado despegarse de esta realidad cotidiana. No le ha gustado ni ha sido capaz de la abstracción ni generalización del tipo griego. Aunque esto no quiera decir que sea de un materialismo irremediable. Ha amado y afirmado cada cosa como tal, cada cosa concreta palpitante a su alrededor. Es una manera peculiar de pensar que tal vez no podremos llamar de otro modo que el «naturalismo espiritualista», denominación que empleó Unamuno al llamar al alma castellana, como veremos después. Si pensamos en el hecho de que el concepto «naturalismo» ha sido normalmente utilizado relacionándose con una visión del mundo materialista a fin de cuentas, hay que admitir que es una expresión contradictoria, puesto que aquí por naturalismo no se pretende referir simplemente al amor o respeto hacia la Naturaleza, aunque tampoco los excluye. En rigor, no vale la expresión si uno no cree en el fondo que la naturaleza y el espíritu no sólo son mutuamente compatibles, sino también son algo de la misma esencia.

El espíritu ya no se limita a ser únicamente atributo del hombre. El hombre deja de ser poseedor exclusivo del espíritu. Nuestros antepasados decían *Ten-no Kokoro,* el Espíritu del Cielo, a la vez que *Chi-no Kokoro,* el Espíritu de la Tierra. Pensaban que existía *kokoro* no sólo en *ikitoshi ikerumono,* todos los seres vivos, sino también en todos los componentes de la Naturaleza, como montañas, ríos, hierbas y árboles, y hasta un viento que pasa o una piedra al borde de un camino (1). ¿Es una especie de panteísmo? Sin embargo, si catalogamos categóricamente este pensamiento aparentemente fantástico con un animismo o panteísmo primitivos sin más, quedaríamos sin comprenderlo en modo alguno. *Kokoro,* traducido en español a *grosso modo,* sería corazón, espíritu o alma (2). Pero el problema es que, en

---

(1) Creemos que es oportuno recordar aquí la frase extraordinaria de Unamuno en su libro *Del sentimiento trágico de la vida:* «¿No es acaso que todo tiene un alma, y esa alma pide liberación? "Oh, tierras de Alvargonzález —en el corazón de España, —tierras pobres, tierras tristes, —tan tristes que tienen alma!", canta nuestro poeta Antonio Machado *(Campo de Castilla).* ¿La tristeza de los campos, está en ellos o en nosotros que los contemplamos? ¿No es que sufren?» (Col. Austral, 12.ª ed., p. 180). Aunque el profesor salmantino en seguida arroja una interrogación excesivamente racional que al poeta A. Machado no se le hubiera ocurrido...: «Pero ¿qué puede ser un alma individual en un mundo de la materia? ¿Es individual una roca o una montaña? ¿Lo es un árbol?» *(ibid.).*

(2) Según el diccionario, *kokoro* es una entidad espiritual con las actividades de *chi, jo* e *i,* esto es inteligencia, sentimiento y voluntad. Pero en realidad, parece que en nuestro *kokoro,*

rigor, no se puede establecer una equivalencia exacta entre *kokoro* y ninguno de estos conceptos occidentales. *Kokoro* es una palabra realmente difícil de traducir. Y también difícil de captar con razonamiento. O tal vez sería más exacto decir que está fuera de una captación lógica o racional. Por supuesto, dicha palabra no es la única que tiene esta dificultad. También muchas de las palabras íntimas que se mueven en el seno de la vida y pensamiento japoneses suelen tener la misma característica.

Decimos *kokoro to karada,* esto es, el alma y el cuerpo, pero también decimos *te-no kokoro* o *tegokoro,* kokoro de la mano; *ashigokoro,* kokoro del pie; *kigokoro,* kokoro de *ki* (= espíritu), etc. Nadie tomaría en serio si uno afirma que tanto *te,* mano, como *ashi,* pie, tienen su propia alma. En realidad, normalmente la palabra *tegokoro* se emplea indistintamente de la palabra *tekagen,* control de la mano, y significa una manera flexible de tratar a una persona, una cosa o un asunto, es decir, un cierto arte o tacto en obrar. La expresión se basa en que si la mano se utiliza demasiado mecánica o insensiblemente, no se puede realizar un trabajo delicado. De ahí que la frase «añadir tegokoro» se emplee con frecuencia en el sentido de resolver un asunto con caridad, sin aplicar demasiado rígidamente las reglas establecidas, considerando las circunstancias especiales de cada caso. Pero si reflexionamos bien sobre la palabra, nos damos cuenta que encierra un significado mucho más profundo que el sentido metafórico que acabamos de referir. Si se profundiza la función desenvuelta, sensible y viva de una mano, se convierte en algo más que una simple funcionalidad bien entrenada y elevada. Ya la mano no es un mero instrumento que se mueve con fidelidad y pasividad según la orden cerebral. Se comporta ella misma como si fuera un ser vivo independiente. No obedece necesariamente al control de la voluntad. A veces llega a realizar una labor maravillosa, superando con mucho al alcance de la voluntad consciente. Y, en tal caso, es nuestro cerebro quien aprende de la mano experta. En efecto, la verdadera función de una mano no puede ser de otra manera. Mientras una mano trabaja sólo cumpliendo el mandamiento de la conciencia, no libera todavía su propia facultad con plenitud. Desde este punto de vista, no podemos tratar una mano, plenamente despierta y libre, como un simple trozo fragmentario del cuerpo. Hay que admitir entonces que una mano, siendo una parte integrante del cuerpo y una cosa material o instrumental, a la vez lo supera y se convierte en algo individual y completo. La palabra *tegokoro* se puede entender como una hábil expresión dada a esta mano viva.

Pero con la explicación que acabamos de hacer no nos parece aún haber agotado todo el sentido de la palabra. Donde culminan la función libre y la sensibilidad viva de la mano se descubre su *tegokoro,* el espíritu de la mano, con sus facultades de inteligencia, sentimiento y voluntad. Semejante mano conoce a fondo las características, hábitos, y hasta los sentimientos, de aquello con quien ella tiene que tratar. Y capta susceptiblemente su dolor y alegría. Así descubrimos

---

la importancia de *jo* supera con mucho a las demás funciones. Hay razón, pues, para que en Japón tengamos, en general, mejores obras literarias que filosóficas y dentro del campo literario, la poesía lírica más que la épica y más ensayos y diarios de vida sentimental, muchas veces femeninos, que historias con una descripción fría y realista. También existe suficiente razón para que haya florecido en este ámbito nuestro un género tan típico como *kyutei nyobo bungaku,* la literatura cortesana femenina. El kokoro japonés no es otra cosa que *jo* o *nasakegokoro,* sentimiento. Por tanto, se puede incluso decir que el acto de pensar o meditar japonés tiene abundante infiltración de *jo.*

que la cosa misma que toca la mano tiene también su propio kokoro. Cuando se comunican y entienden perfectamente el kokoro de la mano y el del objeto, nace entonces una obra excelente. Cuando la mano se familiariza bien con el kokoro del objeto y conociéndolo perfectamente, obedece a su verdadero deseo e inclinación, entonces, por vez primera, éste muestra su auténtica naturaleza, hasta entonces oculta. Los artesanos y espadachines de antaño lo sabían bien y trataban celosamente a sus herramientas, materias y espadas, con un verdadero amor y respeto, como si fuera cada una un ser vivo con su propia alma individual (3).

Antes nos hemos referido a la palabra *kigokoro*. En realidad, *ki* y kokoro se emplean muchas veces indistintamente. Por ejemplo, decimos *ki (o kimochi) ga kayou*, se comunica *ki*, en el mismo sentido de *kokoro ga kayou*, se comunica kokoro. Como ya hemos visto, kokoro o ki no sólo se comunican entre hombres, sino también con los demás animales, vegetales, con los objetos inanimados, o hasta con un paisaje o un entorno familiar. En tal caso ocurre a veces que no solamente se comunican algo secreta o esotéricamente entre aquellos concernientes, sino también el kokoro de uno llega a contagiar al del otro; hasta tal punto que una tercera persona puede percibir muy claramente la asimilación acontecida. Así, los objetos que una persona se ha habituado a tener cerca de sí durante largo tiempo, o la casa donde habita desde hace mucho, terminan cobrando la fisonomía de ella. Que el kokoro de Toledo poseyó al Greco hasta tal punto, y que la ciudad imperial, después de haber sido habitada por el pintor cretense, asimiló tanto de él que ya no podemos ni siquiera imaginarla sin su presencia, o viceversa, lo comprendieron inmediatamente los visitantes extranjeros, como Maurice Barrès o R. M. Rilke. Y Unamuno también señaló más de una vez sobre esta interferencia misteriosa entre el hombre y su ambiente (4). Ortega, asimismo, demostró ser muy perspicaz en que un paisaje o ambiente, una vez fa-

(3) ¿Fantasías orientales? Sin embargo, Unamuno no sólo coincide con esta idea, sino que la lleva mucho más lejos, casi hasta su paroxismo: «No es un sueño más absurdo que tantos sueños que pasan por teorías valederas el creer que nuestras células, nuestros glóbulos, tengan algo así como una conciencia...» *(ob. cit.*, p. 115), y en la página siguiente: «En nosotros nacen y mueren a cada instante oscuras conciencias, almas elementales, y este nacer y morir de ellas constituye nuestra vida». Esta fantasía unamuniana cobra un sentido serio y deja de ser una mera fantasía poética cuando dice: «Lo único de veras real es lo que siente, sufre, compadece, ama y anhela, es la *conciencia; lo único sustancial es la conciencia*» (p. 120). Y también en otro lugar del mismo libro: «En las profundidades de nuestro propio cuerpo, en los animales, en las plantas, en las rocas, en todo lo vivo, en el Universo todo, hemos de creer con la fe, enseñe lo que nos enseñare la razón, que hay un espíritu que lucha por conocerse, por cobrar conciencia de sí, por serse —pues serse es conocerse—, por ser espíritu puro...» (página 160). Y en la pintura de El Greco, por ejemplo, hasta los colores y pinceladas toman conciencia de sí mismo.

(4) Por ejemplo, en el citado libro *Del sentimiento* confiesa: «Y por lo que a mí hace he sentido que la Naturaleza es sociedad, cientos de veces, al pasearme en un bosque y tener el sentimiento de solidaridad con las encinas que de alguna oscura manera se daban sentido de mi presencia» (p. 117). Lo cual nos recuerda aquellas célebres «correspondences» baudelairianas: «La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles: / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'oservent avec des regards familiers». Pero hay que dejar claro que este bosque de «símbolos» no tiene mucho que ver con el unamuniano que es un verdadero bosque castellano con sus encinas recias y animadas. Y también en otra ocasión dice: «¿Y no es acaso el campo castellano una prolongación del alma del pueblo que le habita?» *(Obras Completas*, tomo VII, p. 752). Es decir, para Unamuno el paisaje es la creación del paisanaje. Pero, al mismo tiempo, viceversa, el paisaje crea o invade al paisanaje: «¿No se refleja acaso en el paisaje el paisanaje? —pregunta Unamuno—. Como en su retina, vive en el alma del hombre el paisaje que le rodea».

millarizados, se convierten en una parte imprescindible de la existencia humana (5).

Si hasta unos utensilios y viviendas llegan a asimilar al dueño, no es nada sorprendente que las obras creadas por el hombre reflejen con mayor intensidad su espíritu y fisonomía. Nadie pondría en duda que una obra de arte causa una fuerte impresión no tanto porque está conseguida con una técnica excelente, sino porque el espectador puede sentir en ella la viva presencia del espíritu del autor: su belleza es, como decía Durero, «el tesoro misterioso del corazón humano». Hay una frase popular, «Hotoke tsukutte tamashii irezu», que quiere decir que esculpiendo una estatua de Buda, falla al no inspirarle su alma. Una obra aparentemente perfecta, pero con un fallo fundamental, tan fundamental que puede anular todo el mérito del resto. Con todo su virtuosismo sorprendente, la obra está muerta. Pero, en rigor, ¿el alma de una obra es la de su autor? Sin duda, en una obra de un verdadero artista está patente la presencia del espíritu de éste. Pero, por esta razón, ¿se puede decir que existe esta identificación? ¿No tenemos abundantes casos paradójicos en los que una obra de arte adquiere un rasgo aún más intensamente personal del autor cuando ella se escapa, quiera o no quiera, de la voluntad de éste? ¿Qué podemos decir si nos encaramos ante un arte como las *Pinturas Negras*, de Goya?

Una obra de arte, a la vez que existe como la expresión ideal de la voluntad artística *(das Kunstwollen)* individual, parece ser algo que la trasciende no sólo en el sentido de que ella es el hijo de su *Zeitgeist* y de sus circunstancias múltiples, sino también por su propia independencia adquirida. En este sentido, tal vez sería más exacto decir que el alma de una obra es, más que la de su autor, de ella misma. Pues bien, una obra de arte también tiene su propia alma individual. Pero si alguien pregunta en qué parte de la obra está su alma, no podremos responder de otra forma sino que está en su aspecto mismo, en su cuerpo en sí. De este modo, el alma y el cuerpo de una obra son una misma cosa y no podemos pensar en uno sin otro.

En efecto, Unamundo mismo ya se refirió a este punto en su ensayo titulado *Cuerpo y alma del estilo* (1924). Hablando de la belleza natural de Fuerteventura, isla donde el escritor íntegro pasó su áspero período de exilio, dice como sigue:

> La desnudez, la más noble desnudez, el descarnamiento más bien, es el estilo de esta isla afortunada, en que se gusta toda la hondura del aislamiento. Y el estilo de esta isla es ella misma, es la misma isla. Espíritu y cuerpo son una sola y misma cosa. Su cuerpo es ella misma, es la isla como valor espiritual y eterno (6).

Es una opinión muy interesante. Lo es especialmente para nosotros, japoneses. ¿Ha podido afirmar esto Unamuno porque habló de

---

(5) «Y cuanto más profunda y personal sea en nosotros la actividad que realizamos, más exclusivamente se refiere a una parte del mundo, y sólo a ella, que tenemos delante de nosotros. A veces hallamos en nuestra acción una como zozobra y titubeo, como inquietud y torpeza. El idioma francés expresa esta situación muy finamente con la palabra *dépaysé*. Estamos despaisajados, hemos perdido el contacto. Y, sin embargo, no es fuera donde notamos la perturbación, sino dentro de nosotros. Como nos han quitado la otra mitad de nuestro ser, sentimos el dolor de la amputación en la mitad que nos queda» *(Muerte y resurrección*, en Notas, Col. Austral, 10.ª ed., pp. 74-75).

(6) *Obras Completas*, VII, p. 897.

una isla, trozo de la Naturaleza, con un sentido poético? Es posible. Pero, al mismo tiempo, nos parece más que eso. Nos parece más correcto pensar que en la base de su cosmovisión, incluyendo al hombre, existe el pensamiento monista como éste. Es decir, al igual que la misma isla desnuda que aparece a los ojos de Unamuno es, a la vez, su alma —¡sin ningún sentido retórico!—, la naturaleza desnuda del hombre para él es algo que existe como individuo, entero e inseparable, que no se puede llamar ni cuerpo ni espíritu. Si se insiste en hacerlo, su cuerpo es algo muy espiritual y su espíritu es algo muy carnal (7).

El punto de vista es tan primitivo que no cabe resistir a la dureza de la lógica. Si intentamos perseguirlo con un razonamiento demasiado riguroso, se escapa escurridizamente, dejándonos solamente sus despojos en nuestras manos. El novelista japonés, contemporáneo de Unamuno, Soseki Natsume (1867-1916), dijo más o menos que si uno atribuye importancia excesiva al sentimiento, éste acaba arrastrándole; sin embargo, si persiste en su razón, la relación humana se endurece, lamentándose en el hecho de que en cualquier caso esta vida mundana no es nada fácil de llevar. Pero, en realidad, lo que la razón hace rígido no se limita sólo a la vida social, sino también ocurre que si se persiste a fondo en la razón, o la materia o el espíritu, alguno de los dos tiene que morir, tiene que desaparecer. El dilema irresoluble que existe entre un idealismo hegeliano que toma todo el fenómeno físico como el autodesarrollo del espíritu mismo, y un materialismo marxista que considera todo el fenómeno espiritual como la manifestación de las leyes dinámicas de la materia misma, ilustra muy bien el hecho. Naturalmente, el pensamiento de Unamuno expresado en el párrafo citado no es compatible con ninguna de estas ideas. Pero ¿eso es todo?

Esta visión monista suya, ¿no parece presentar, en el fondo, discrepancias no pequeñas con la concepción cristiana que se basa en una visión esencialmente dualista? ¿Cómo resolvió el dilema Unamuno, que fue, por otro lado, un católico apasionado? ¿Quizá esta contradicción fue una de las causas de su agonía y «oscuridad»? ¿O tal vez este punto de vista promitivo se puede atribuir a la sangre vasca que corre por sus venas? ¿O quizá es un eco más cercano del panenteísmo krausista que, sin duda, le influyó al joven Unamuno a través del contacto directo con los hombres de la Institución Libre de Enseñanza, sobre todo con Giner y Cossío? ¿O más bien no deberíamos tomarlo como un caso ejemplar del pensamiento español

(7) Nos damos cuenta en seguida de que, en realidad, la idea trasciende mucho más allá de un «caprichoso y bello lirismo» de un poeta, si leemos *La realidad histórica de España* de Americo Castro (Ed. renovada, 5.ª ed., México, 1973, pp. 92-95). El historiador, después de afirmar que «en el vivir español se aunaban los efluvios de una tierra divinizada y de un cielo humanizado» apoyándose en pensadores y escritores antiguos y muy diversos, opina: «Unamuno, gran intuidor de la realidad hispana, escriba en 1927: "esta tierra bajo el cielo, esta tierra llena de cielo, esta tierra que siente un cuerpo, y por serlo, es un alma". Lo cual no es caprichoso y bello lirismo sino expresión de vida, no menos real e histórica que la descrita en las crónicas; bajo ese lirismo, según acabo de demostrar, laten diez siglos de anhelante y no muy seguro existir». Al tratar del tema, también recordamos que Xavier de Salas puso de relieve la compleja singularidad del concepto de naturalismo referido a la cultura hispánica en su «Discurso inaugural» del *XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte* que se celebró en Granada hace cuatro años (1973), simbolizándolo en la figura antitética de la «Oppositio, que niega y afirma a un tiempo». «¿Por qué no empezar diciendo qué es arte naturalista en muchas de las expresiones de sus excelsos artistas, siendo arte que tiende a la esquematización más abstracta en otras obras? Al igual que esta figura poética de la que nos servimos, el arte español es una cosa y otra al mismo tiempo.»

tradicional que identifica la tierra con el cielo, la existencia con la esencia, lo humano con lo divino, como Américo Castro sostiene? No lo sabemos. No obstante, tampoco es nuestro propósito en el presente trabajo indagar estos problemas ni tratar de captar la filosofía de Unamuno como un sistema coherente. Y, además, tememos que un esfuerzo semejante no tenga mucho sentido, al menos cuando se trata de un escritor como Unamuno, que nos advierte, ante todo, que su método preferido es el de la «afirmación alternativa de los contradictorios» y del «procedimiento rítmico de contradicciones» (8). Lo que sí queremos demostrar aquí es que, comparando con algunos aspectos del pensamiento japonés, el aspecto que acabamos de encontrar en este pensador polifacético que está, además, considerado como uno de los escritores más «castizos» de España, existen, por debajo de las aparentes singularidades, puntos de contacto mucho más reales de lo que se supone entre las maneras de pensar y sentir de los dos pueblos que viven en lados opuestos de la Tierra, situados cada uno en los extremos del Viejo Mundo. Mas sólo compararemos concretamente las ideas estéticas de cada uno.

I

Pío Baroja recuerda en su *Galería de tipos de la época*, con un tono harto irónico, que Unamuno confesaba ser «naturalista»:

> Unamuno se creía de todo. Era, sin proponérselo, filósofo, matemático, filólogo, *naturalista*, además de vidente y de profeta... Creía que las cosas eran de una simplicidad extraordinaria, y que de esta simplicidad nadie se había dado cuenta hasta que él lo había advertido (9).

Sin embargo, es extraño el no poder encontrar ni la palabra «naturalismo» ni «naturalista», a la que Baroja se refiere, en ninguna parte de las obras básicas de Unamuno. ¿Qué significa esto? Si no hay error en lo que dice Baroja, ¿por qué razón evitó Unamuno estas palabras en sus obras escritas? ¿Y en qué sentido se llamó, si lo hizo, a sí mismo naturalista? Aunque no vemos mucha contradicción en que Unamuno, que criticó y rechazó enérgicamente el idealismo de Descartes, Hegel, etc., considerando al hombre de «carne y hueso» como su único tema de interés, defienda el naturalismo, queda, en todo caso, la interrogación de por qué la palabra, que parece haber sido conocida en el círculo de amistad del escritor, no aparece en sus obras. No nos satisface plenamente saber que a través de sus obras se transparenta su posición naturalista, y que cuando habla del realismo español lo dice ciertamente, con frecuencia, con este sentido de naturalismo. La ausencia de la palabra sigue siendo un enigma.

En realidad, hay dos ensayos suyos donde se manifiesta abiertamente naturalista. El primero es el prólogo que escribió para la versión española de la *Estética*, de B. Croce (1912) (10), y el segundo

---

(8) *En torno al casticismo*, Col. Austral, 6.ª ed., p. 14.

(9) *Obras Completas*, VII, 1949, Madrid, p. 860. El acento es nuestro.

(10) La edición que tenemos aquí es: «Benedetto Croce: *Estética*, 2.ª ed. española corregida y aumentada, conforme a la 5.ª ed. italiana, por Angel Vegue Goldoni, con prólogo de Miguel de Unamuno, Librería Francisco Beltrán, Madrid», sin fecha.

es un artículo sobre El Greco que fue publicado por la revista italiana *Rassegna d'arte* (abril de 1914) (11). Se puede decir que ambos ensayos son, en cierto modo, trabajos extraordinarios que escaparán de la atención de muchos de los lectores de Unamuno. El prólogo para la obra de Croce es lo que podemos llamar la única filosofía estética que esgrimió el pensador vasco, y sin la ocasión presentada casualmente por el libro de Croce es muy probable que ni su discusión apasionada con el esteta napolitano, ni su argumento de naturalismo desarrollado allí, hubieran sido escritos (12). El artículo del Greco también fue escrito bajo la circunstancia especial de que una revista de arte italiana, que conmemoraba el tercer centenario del pintor toledano, se lo pidió a Unamuno para publicarlo en italiano. Es interesante y significativo que el escritor empleó la expresión naturalismo solamente en estos dos ensayos estéticos publicados en el «campo italiano», el campo *idealista*.

Ahora bien, primero en el prólogo, Unamuno, enfrentándose con la teoría de Croce, que él llama «el filósofo idealista y racionalista», dice tajantemente:

> nosotros no somos ni idealistas ni racionalistas (13),

y continúa su polémica como sigue, caracterizando el modo de pensar español, por primera vez, como «naturalismo»:

> El nuestro, el que cumina en nuestra mística, es un naturalismo que frisa materialista, y es, en el fondo, irracionalismo (14).

---

(11) Hace diez años (1967) descubrieron y publicaron el manuscrito español de este ensayo sobre El Greco. Véase mi artículo «Unamuno y El Greco», publicado en la *Revista de Ideas Estéticas* núm. 137, Madrid, 1977, pp. 41-62.

(12) El hecho de que este prólogo importante no esté todavía suficientemente estudiado es evidente, ya que no está incluido ni en las *Obras Completas* de Unamuno, ni en el tomo recién salido de la colección Austral, *En torno a las artes*, que recoge el artículo de El Greco y otros ensayos principales. No obstante, E. Lafuente Ferrari ya hace mucho llamó la atención sobre este apasionado argumento de Unamuno en uno de sus trabajos: *La interpretación del Barroco y sus valores españoles*, ensayo preliminar de *El Barroco, Arte de la Contrarreforma* (traducción española), por W. Weisbach, Madrid, 1942, p. 33, nota (1). Que yo sepa, no existe una tesis sobre el tema que tenga más íntima relación con el pensamiento unamuniano que ésta. Es muy significativo que el capítulo central del trabajo se subtitule «El sentimiento trágico de la vida y la salvación del individuo»: «El mundo no es para el pintor español un espectáculo que gozar o analizar, sino el obligado escenario de la grave aventura del vivir personal... ante ella y la dramática tensión que suscita, ¿qué es la belleza, el gozar o el espectáculo del cosmos entendido como apariencia?». No podemos menos de resaltar el hecho de que la valoración del arte español y, especialmente, de El Greco, ha estado siempre, de alguna manera, ligada con una situación de crisis o catástrofe: aunque Cossío había ido preparando sus estudios sobre El Greco desde los años atrás, su libro se plasmó en el ambiente del «Desastre»; Unamuno, el representante más destacado de esta generación, escribió el artículo de El Greco en la víspera de la Primera Guerra Mundial; Dvorák, después de publicar su tesis importante *Idealismus und Naturalismus in die gotische Skulptur und Malerei* (1918), manifestando su posición de *Kungstgeschichte als Geistgeschichte*, valoró por primera vez, de forma definitiva, el estilo Manierismo en una conferencia dada inmediatamente después de la hecatombe, «Über Greco und Manierismus» (1920); el año siguiente (1921), W. Weisbach publica el citado libro que será traducido, a su vez, por E. Lafuente Ferrari con su extenso prólogo al que nos hemos referido, en medio de la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial; más o menos en los mismos años empezó a cristalizarse la monografía de J. Camón Aznar para ser publicada en 1950. Y si esta valoración se afirma y se corrobora cada vez más en nuestros días, ¿no deberíamos tomarlo como un síntoma siniestro de la paz que gozamos?

(13) *Ob. cit.*, p. 17.

(14) *Ibid.*

También en otros lugares del mismo texto, el filósofo español define repetidamente como «naturalista» al punto de vista español contrastándolo con el italiano o europeo, por ejemplo, como:

> nuestro punto de vista naturalístico o sentimental (15).

o como:

> Nuestra razón de vida como pueblo naturalista, irracionalista (16).

Así afirma con un absoluto convencimiento esta posición española llamándola «nuestra ventura». En este sentido, no creemos exagerado llamar a este prólogo su primer «manifiesto naturalista».

El trabajo sobre El Greco, que fue publicado dos años después del prólogo, es, por así decirlo, el segundo «manifiesto» donde el pintor cretense es tratado como el símbolo de la victoria del «naturalismo espiritualista» español sobre el idealismo renacentista italiano. Aquí, Unamuno no parece respetar en modo alguno ni siquiera el hecho evidente de que El Greco se mantuvo siempre fiel a la formación italiana en cuanto a su procedimiento artístico. El «soplo paganizante del Renacimiento italiano» que El Greco había absorbido plenamente pronto se extinguió al venir a Castilla, y no sólo

> el idealismo italiano se le ahogaba bajo el espiritualismo castellano de la austera Toledo (17).

sino también «el espíritu de aquel griego» llega a ser finalmente

> tan hondamente naturalizado castellano de lo más castellano hasta en lo específico y local (18).

El alma de la tierra castellana logra un triunfo aplastante sobre el espíritu italiano en El Greco. En este artículo, Unamuno, estimulado por esta confrontación entre el valor español y el valor italiano, explica detalladamente la diferencia esencial que ve entre los vocablos espiritualismo e idealismo y entre naturalismo y realismo. Es un documento único e importante no sólo por tratarse de un artista inesperado para muchos, sino también por el hecho de que estos vocablos que esclarecen el cogollo de la visión unamuniana quedan explicados aquí por él mismo más explícitamente que nunca. Así, para nosotros, la introducción de los nuevos términos por Unamuno sirve para aclarar el eufemismo oscuro de algunas expresiones empleadas en otras obras importantes. Por ejemplo, en *Del sentimiento,* oponiéndose categóricamente al aforismo conocido de Hegel «todo lo racional es real y todo lo real racional», dice lo siguiente:

> nosotros, no convencidos por Hegel, seguimos creyendo que lo real, lo realmente real, es irracional (19).

---

(15) *Ob. cit.*, p. 19.

(16) *Ob. cit.*, p. 22.

(17) *Obras Completas*, VII, Escelicer, Madrid, 1967, p. 751.

(18) *Ob. cit.*, p. 753.

(19) *Ob. cit.*, p. 12.

Este «lo realmente real» no puede ser otra cosa que lo que llama ahora en *El Greco* «lo natural». Y también cuando dice en *En torno al casticismo:*

> ¡Cosa honda y difícil esta de conocer el hecho vivo! (20).

el «hecho vivo» se podrá identificar, sin mayor riesgo, con «lo natural» (21).

Ahora vamos a escuchar atentamente lo que opina Unamuno cuando critica la estética de Croce desde su posición naturalista. Croce, como se conoce bien, aunque su sistema es «abierto», siendo principalmente seguidor de Hegel, no reconoce la existencia independiente de la naturaleza, y lo único que existe para él es el espíritu. Y Unamuno llama a su estética que se basa en semejante idea «la doctrina de idealismo humanístico». Además, lo que él considera el «tuétano» de este sistema de Croce es la «doctrina de lo bello natural». Es decir, para Croce, que niega la existencia de la naturaleza misma, claro está que lo bello natural, esto es, lo bello objetivo que pertenece a la naturaleza misma, independiente de la intuición humana, no puede existir. Para él, «lo bello» no es más que «la expresión lograda (l'espressione riuscita)». O, dicho de otro modo, todo el proceso de la producción artística, dividido en cuatro grados, como sigue:

> *a)* impresiones; *b)* expresión o síntesis espiritual estética; *c)* acompañamiento hedonístico o placer de lo bello, y *d)* traducción del hecho estético en fenómenos físicos,

es el monopolio del espíritu humano como el protagonista arbitrario y el papel de la naturaleza es totalmente ignorado desde el primer momento de «impresión». Aquí se abre una discrepancia definitiva del punto de vista unamuniano. Unamuno pregunta: Según Croce, lo bello es la «expresión lograda». Bien, pero

> ¿no depende este conseguimiento o logro de la cosa misma intuida, de la materia de la intuición? (22).

Y afirmando que hay cosas *más* o *menos* bellas, presenta un interrogante sencillo si el hecho de que existe esta diferencia para el espíritu humano depende únicamente de éste. «¿No depende realmente del objeto mismo?» Como se ve, el sentido que tiene la «impresión» para uno es radicalmente distinto del que tiene para otro. Por supuesto, juzgar la propiedad o impropiedad de la estética croceana, tan conocida por otra parte, no es nuestro propósito en este momento. Sin embargo, para comprender bien las estéticas unamunianas, menos conocidas de lo que se supone, hemos creído que es necesario recordar brevemente las ideas básicas de su adversario. Para el esteta italiano, como hemos visto, la impresión no tiene nada que ver con «un fenómeno físico». También es bien sabido que criticó una

(20) *Ob. cit.*, p. 62.

(21) Además, creemos que cuando Unamuno habló de San Juan de la Cruz en el mismo libro diciendo: «En San Juan de la Cruz, que marcando el punto culminante de la mística castellana, es el más cauteloso en su osadía, parece se fundieron el espíritu quijotesco y el sanchopancino en un idealismo tan realista...» *(ob. cit.*, p. 108), este «un idealismo tan realista» tiene que corresponder a «un espiritualismo tan naturalista» del autor de *El Greco*. En verdad, después de leer este artículo, parece que, ahora por primera vez, entendemos correctamente el sentido exacto de una expresión como ésta.

(22) *Ob. cit.*, p. 15.

estética naturalista, como en el siguiente párrafo de una de sus obras más divulgadas:

> En el pensamiento humano ya se ha caído en el error de confundir el arte con el fenómeno físico, y como los niños que tocan la pompa de jabón y que quieren tocar el arco iris, el espíritu humano, admirando las cosas bellas, trata de buscar las raíces del arte en la naturaleza externa (23).

Pues bien, Unamuno, después de la citada pregunta, arroja una interrogación decisiva, una interrogación que equivale a una firme afirmación. Creemos que este párrafo llega hasta la medula de la cuestión y es la parte más importante del prólogo:

> ... es que la impresión misma, que pertenece a la naturaleza tanto como al espíritu —si es que éste es otra cosa que naturaleza—, ¿no contribuye por sí a lo bello, no es bella? (24).

Para Unamuno, la impresión pertenece también a la naturaleza, a la cosa misma. Por supuesto, la existencia de la naturaleza es la premisa de esta afirmación. Pero no sólo eso. Mientras para sus grandes antecesores del siglo pasado, como Stendhal, Tolstoi o Dostoijewski, el mundo de los objetos significaba el polo opuesto del espíritu o alma, para él el espíritu ya no puede ser otra cosa que la naturaleza. No siente, al parecer, ninguna necesidad de crear una diferencia esencial entre los dos, y las palabras naturaleza y espíritu no son más que recursos convencionales. La diferencia esencial existe solamente entre lo que hay de verdad y lo que hay sólo de apariencia. Lo que hay de verdad es lo que Unamuno llama por nombres varios en cada ocasión, como naturaleza, espíritu, alma, el hecho vivo, etc., y la existencia ficticia es lo que llama «idea», producto abstracto de la inteligencia humana. Todos los *sistemas* filosóficos, la visión del mundo de la ciencia y la estética idealista de Croce, objeto presente de la crítica de Unamuno, todos ellos pertenecen a este mundo de la idea (25). En una palabra, es el mundo captado y construido por la razón, el mundo del conocimiento conceptual. De este modo, según él, el espíritu y la naturaleza no sólo son una misma cosa, sino son, en el fondo, algo que no se puede partir en dos categorías distintas. Partirlo en naturaleza y espíritu ya significa en sí apartarse de la realidad y evadirse en el mundo ficticio jugando con ideas abstractas. Por eso hay razón en su crítica a Croce, que afirma que «todo fenómeno físico es irreal»:

> Mas me temo que estas oposiciones absolutas, como entre naturalismo e idealismo, están jugando con los vocablos (26).

---

(23) *Breviario de estética*, Col. Austral, 7.ª ed., p. 17.

(24) *Ob. cit.*, p. 16.

(25) Tampoco hay que olvidar que, dentro del género, la teoría de Croce debió de llamarle mucho la atención y provocarle incluso una gran simpatía por basarse en la «intuición». Es evidente que en el caso contrario, ni siquiera hubiera aceptado prefaciar la versión española de este libro de Croce. Efectivamente, en el prólogo se leen alabanzas de primer grado: «Es, en efecto, la fusión del arte y de la ciencia lo que da valor y eficacia a la Estética de B. Croce, que es una estética filosófica hecha por un verdadero artista, una obra de filosofía artística tal como lo fueron los diálogos de Platón. Mejor dicho, es una *Estética* estética.» Y además en otra ocasión le oímos hablar de la estética de Croce de una manera que nos deja un poco perplejos: «Ningún pintor ejemplifica de más egregia manera que Velázquez la doctrina de la estética de Benedetto Croce de la que la belleza es la expresión». *(De arte pictórica*, publicado en *La Nación*, 1912).

(26) *Ob. cit.*, p. 17.

No hay duda de que media un abismo entre lo que el filósofo napolitano llama un «fenómeno físico» o la «naturaleza externa» y lo que el pensador salmantino llama la naturaleza. Para Unamuno, igual que es inconcebible un «espíritu fuera de la naturaleza», no se puede aceptar una naturaleza separada del espíritu humano como «la naturaleza externa». Siendo éste el punto de vista unamuniano, lo que dice Croce de que todo fenómeno físico es irreal le resulta demasiado evidente, y una naturaleza semejante tampoco para él existe. En cambio, un espíritu que imagina tal naturaleza inexistente, que no es más que una simple «idea», y en cuya existencia Croce no pone ninguna duda, es también irreal para Unamuno. El diría: No, si quiere llamarlo real, no me importa que lo llame. Pero, de todos modos, no tiene nada que ver con lo que yo llamo espíritu, con la realidad auténtica. A mí no me queda más remedio que decir: será real, pero no es realmente real. Esta será la verdadera idea de Unamuno, y aquí está sumamente patente la inutilidad de las palabras.

El naturalismo unamuniano, empleado en contraposición al idealismo croceano, se opone también al concepto realismo. Y el hecho se aclara, por vez primera, en su artículo sobre El Greco. ¿Cuál es la verdadera razón de haber abandonado Unamuno el término realismo y haberlo sustituido por el de naturalismo? ¿Es porque el primero está demasiado gastado y ha cobrado una textura artificial extremamente pulida por haber sido manipulado tanto en la historia de la filosofía que no expresa ya la realidad inmaculada de Unamuno o lo que del filósofo japonés Kitaro Nishida (1870-1945) hubiera llamado *junsui-keiken*, la experiencia pura? (27). ¿Es porque el último, en cambio, es todavía capaz de atraer al filósofo harto de palabras conceptuales, por mantener siempre algo intuitivo y no completamente razonado y humanizado, algo siempre tosco y primitivo, pero que, precisamente por esta razón, le ofrece alguna resistencia esperanzada como un mineral en bruto? Parece que esta vez Unamuno revaloriza el sentido natural que comprendió más bien negativamente en su obra juvenil *En torno al casticismo:*

> A esa rigidez, dura, recortada, lenta y tenaz, llaman «naturalidad», todo lo demás tiénenlo por artificio pegadizo o poco menos. Apenas les cabe en la cabeza más naturalidad que la bravía y tosca de un estado primitivo de rudeza (28).

O acaso Unamuno prefiere la palabra por su sentido etimológico, *phusis* o *natura*, que significa el estado original y propio del hombre o de las cosas, o sea, a pesar de Unamuno, el estado hasta cierto punto *ideal* del hombre o de las cosas. En todo caso, es innegable

---

(27) Sobre este filósofo representativo del Japón, contemporáneo casi riguroso de Unamuno, ya se han publicado algunos trabajos en español. Fue, igual que Unamuno, uno de los japoneses modernos que lucharon admirablemente para superar el conflicto violento entre su propia tradición y el racionalismo imperativo de la Europa moderna. A continuación citamos algunas afirmaciones interesantes para nosotros de su obra *El ensayo del bien (Zen-no kenkyû)*, que pertenece a su primer período: «... ¿cuál es la verdadera *junsui keiken*, experiencia pura? En este sentido todavía no existe la oposición entre el sujeto y el objeto, ni la separación entre *chi*, *jô* e *i* y solamente hay una actividad pura, independiente y autónoma»; «el sentimiento y la voluntad son una experiencia inmediata (= una experiencia pura)»; «tanto lo que llamamos la naturaleza como el espíritu son la misma realidad única que se ven distintos según el punto de vista», etc. La última afirmación, sobre todo, nos es interesante por su analogía con la idea de Unamuno de que tratamos en el presente trabajo. La obra está traducida en castellano por A. Mataix y J. M. Vera, *Revista de Occidente*.

(28) *Ob. cit.*, p. 59.

que la palabra «natural» lleva una resonancia más familiar e íntima que no tiene aquella impresión fría y distante de «real».

Sea lo que sea, ahora vamos a leer la explicación que hace Unamuno sobre estos conceptos en *El Greco*. Después de haber llamado al Greco «el revelador de nuestro naturalismo espiritualista y no realismo idealista» (29), sigue inmediatamente: «Digo naturalismo espiritualista y no realismo idealista.» Y puntualiza primero la diferencia entre idealismo y espiritualismo. El tema, del cual había tratado ya en *Ideocracia* (1900), *Del sentimiento* y otros ensayos, es planteado de nuevo en este artículo. Según él,

> El idealismo, en efecto, dice relación a idea, especie o forma, y cabe decir que tiene un cierto sentido racional y matemático, mientras el espiritualismo dice relación al espíritu, al contenido o materia, en su mayor parte irracional o sentimental, de la conciencia (30).

Y, además, mientras la idea es «social, colectiva y perfectamente comunicable», el espíritu es considerado por él como «individual y en su mayor parte incomunicable».

Creemos que el último punto necesitará una explicación. Que para Unamuno la idea es social está claro, lo comentó muchas veces. No cabe duda de que una gran civilización, desde la helenística y la romana hasta la renacentista y la de nuestros días, con su hiperdesarrollo de *mass media* y propagandas, logró, en gran parte, su capacidad singular de expansión por la superioridad de su «idea» sobre las demás, la idea extraordinariamente «social, colectiva y comunicable». No obstante, no debemos olvidar, por supuesto, que cuando Unamuno dice que la idea es «perfectamente comunicable», lo hace en relación de cara y espalda con la alienación social del hombre:

> ... tendemos a hacer con las ideas un cemento conjuntivo social en que como moluscos en un aglomerado quedemos presos (31).

Con la mayor comunicación de la idea, el espíritu individual queda cada vez más descomunicado. El mundo de Kafka ya no está lejos. Pero, en realidad, ¿qué quiere decir exactamente lo de que el espíritu es «en su mayor parte incomunicable»? Unamuno dice al mismo tiempo que es «en su mayor parte irracional y sentimental». Entonces podemos deducir que lo dice en el sentido de que el espíritu no puede ser captado por la razón o la idea que «tiene un cierto sentido racional». La idea no puede sustituir al espíritu. Es lógico que la idea, como continente o forma, no puede penetrar de ninguna manera en el espíritu como contenido o materia. Aunque se use de mejores retóricas o se establezca un sistema filosófico muy coherente —o, más exactamente, cuanto más lógico y coherente, tanto más—, nos alejamos fatalmente de la realidad.

> Cuando el hombre aúlla o grita o amenaza le entendemos muy bien los demás animales. ¡Como que entonces no está distraído en otro mundo! Pero ladra a su manera, habla, y eso le ha servido para inventar lo que no hay y no fijarse en lo que hay... Es un animal hipócrita por excelencia. El lenguaje le ha hecho hipócrita...

---

(29) *Ob. cit.*, p. 751.

(30) *Ibid.*

(31) *El caballero de la triste figura*, Col. Austral, 5.ª ed., p. 137.

Así monologa «Orfeo», el perro de aquel desgraciado Augusto Pérez, después de la muerte de su amo en el último capítulo de *Niebla*, novela escrita en el mismo año que el artículo de El Greco (32). Las ideas y el lenguaje como su vehículo—la forma de las formas—no sirven (33). Efectivamente, esto es el eterno tema unamuniano, y nos resulta ya muy familiar. Cuando este sentimiento de vacuidad de las palabras se intensifica, Unamuno añora un silencio absoluto: «Y sin duda la más profunda filosofía, por lo menos en España, no es decir que no hay nada, como los nihilistas hacen, sino no decir nada, callarse.» *(Filósofos del silencio.)* Es muy probable que Unamuno lo diga en este sentido. En realidad, una desconfianza semejante en las ideas y palabras es, también, la tendencia general en Oriente, y uno de sus ejemplos más típicos está en la expresión «Kyoge betsuden, fryu monji», esto es, «la verdadera enseñanza no se puede transmitir por las letras, o sea, palabras muertas, sino directamente del espíritu al espíritu». Una rotunda negación de las palabras *no vividas*. Los espíritus despiertos que hayan vivido profundamente una experiencia común pueden comunicarse y comprenderse sin palabras, y sólo ellos se comprenden de veras. Esta es la actitud fundamental del budismo-zen. Y la misma actitud se ve en múltiples facetas de la vida tradicional de Oriente.

No obstante, la expresión «incomunicable» puede tener otra interpretación, según la cual cobra un sentido mucho más grave que el anterior; no se establece nunca una comunicabilidad o un medio de comprensión entre un espíritu y los demás. Cada espíritu como individuo—y para Unamuno un espíritu es esencialmente individual—está en un aislamiento sin remedio, está desamparado. Parece que ni siquiera existe la posibilidad de transmitir «directamente del espíritu al espíritu» que la filosofía zen cree, en el fondo, con optimismo. Lo

(32) *Niebla*, Col. Austral, 13.ª ed., p. 164.

(33) En cuanto a este punto, Ortega y Gasset, aunque con su serena moderación, comparte la opinión de Unamuno: «Pues bien, esto es lo ilusorio. El lenguaje no da para tanto. Dice, poco más o menos, una parte de lo que pensamos y pone una valla infranqueable a la transfusión del resto. Sirve bastante bien para enunciados y pruebas matemáticas; ya al hablar de física empieza a hacerse equívoco e insuficiente. Pero conforme la conversación se ocupa de temas más importantes que esos, más humanos, más "reales", va aumentando su imprecisión, su torpeza y su confusionismo.» *(La rebelión de las masas, prólogo para franceses).* Por otro lado, hay que precisar que en cuanto a la diferencia esencial entre ideas y palabras, Unamuno, en realidad, igual que los poetas franceses como Rimbaud, Mallarmé o Valéry, y también el esteta Norinaga a quien trataremos en seguida, se manifiesta muy sensible. En *Del sentimiento*, por ejemplo, en una réplica a Vico que afirma que a nosotros hombres modernos «nos está naturalmente negado poder entrar en la vasta imaginación de aquellos primeros hombres», pregunta Unamuno: «Mas ¿es eso cierto? ¿No seguimos viviendo de las creaciones de su fantasía, encarnadas para siempre en el lenguaje, con el que pensamos, o más bien el que en nosotros piensa?» (p. 111). Y continúa: «... de nada sirve querer suprimir ese proceso mitópico o antropomórfico y racionalizar nuestro pensamiento, como si se pensara sólo para pensar y conocer, y no para vivir. La lengua misma, con la que pensamos, nos lo impide. La lengua, sustancia del pensamiento, es un sistema de metáforas a base de mítica y antropomórfica» (pp. 112-113). Para Unamuno, la relación entre el pensamiento y la palabra es similar a la que hay entre el espíritu y el cuerpo (cf., p. 160), y el pensamiento, huelga decir, es algo mucho más que idea: «las ideas se las recibe; los pensamientos hay que hacérselos» (cf. *Obras Completas*, VII, p. 943). Los antiguos japoneses que balbuceaban palabras sacras y no sabían todavía manipularlas y transformar su *canción* en un pensamiento conceptual, llamaban orgullosamente a su propio país «la tierra donde prosperan *kotodama*, las almas de las palabras»; pues las palabras tenían su propia alma y los hombres vivían rodeados por ellas. Por cierto, *koto* de *kotodama* o *kotoba* (hojas de palabras) se relaciona directamente en su etimología con el otro *koto* (obra, empresa). Este doble sentido de la palabra revela la íntima relación entre ambas acciones humanas en su origen.

dicho no se limita sólo a la relación entre hombres. Podemos decir lo mismo respecto a la relación del hombre con los demás seres vivientes e incluso con los objetos mudos. Para comprender hasta una cosa que no habla una lengua, el hombre necesita, muchas veces, las palabras, que tienden en seguida a degenerarse en «formas», formas desgastadas, aproblemáticas y comprensibles sin más, tomando finalmente el aspecto de —como dice Ortega en *La rebelión de las masas*— «viejas monedas de cobre, mugrientas y sin rotundidad, como hartas de rodar por las tabernas mediterráneas». Y si semejante comprensión no es la comprensión verdadera, sino una comprensión de despojos sin su contenido vivo, ¿cómo podemos llegar a este contenido vivo? ¿Nos queda todavía algún medio positivo? Unamuno parece pesimista en este aspecto; la frase «en su mayor parte incomunicable» bien puede entenderse en este sentido. Leemos en un artículo suyo titulado «Soledad» (1905): «Los hombres somos impenetrables. Los espíritus, como los cuerpos sólidos, no pueden comunicarse sino por sus sobrehaces en toque, y no penetrando unos en otros, y menos fundiéndose». Cuando él comenta acerca de los personajes que pinta El Greco diciendo que «esos hombres viven abstraídos, reconcentrados», o «los caballeros que presencian el enterramiento del Conde de Orgaz... están juntos, contiguos, pero no se comunican entre sí, no forman sociedad» (34), o también «aquellos hombres que pintó El Greco, encastillados en sí mismos» (35), etc., no creemos que lo diga sin relación alguna con esta afirmación pesimista suya.

Prestemos atención, sin embargo, al detalle significante de que Unamuno no dice simplemente «incomunicable», sino «*en su mayor parte* incomunicable». Así, pues, parece que nos queda todavía alguna esperanza, aunque sólo sea una mínima parte de ella. Entonces ¿cuál es la vía comunicable que nos queda? Es bien sabido para los lectores de Unamuno que esa vía difícil, pero la única esperanzadora que salva a nuestros espíritus encerrados, cada uno en su soledad y, al mismo tiempo, nos lleva a la realidad auténtica —mejor dicho, nos proporciona una *eterna* esperanza a la vez agónica y desesperanzadora de llegar a ella (36)— es por medio del sentimiento, el sentimiento trágico, en lugar de la inteligencia y otros elementos irracionales como la fe, el sueño e incluso la locura en lugar de la razón. Por esto Unamuno consideró al espíritu como algo irracional, sentimental y relativo a la conciencia. Ya que en este sentimiento trágico, en esta soledad desamparada, brota paradójicamente la esperanza: sólo en ella uno se encuentra a sí mismo, esto es, se establece la comunicación primaria. Y al encontrarnos, «encontramos en nosotros a todos nuestros hermanos en soledad». Según Unamuno, los grandes solitarios como Kierkegaard son «los que más han derramado sus espíritus entre los hombres». Y las palabras que brotan de estas almas solitarias cobran de nuevo su significado profundo. Pero muchas veces ellos prefieren silencios y se comunican mutuamente sólo a través de sus gestos, sus manos:

> ... Sólo hablan las manos. Porque es lo que más habla en El Greco: las manos que pintó. Manos que hablan tanto como hablaron las suyas propias. El Greco es uno de los que mejor nos en-

---

(34) *Ob. cit.*, p. 752.

(35) *Ob. cit.*, p. 753.

(36) Cf. *Del sentimiento...*, p. 190.

seña la noble lección de que las manos tanto o más que la lengua, han hecho al hombre. Y nos recuerda aquel enérgico apóstrofe de nuestro viejo *Poema de Mio Cid:* lengua sin manos, ¿cuemo osas fablar? *(El Greco, ob. cit.,* 753).

Este comentario de Unamuno nos hace pensar en seguida en la típica convención del teatro japonés tradicional donde los gestos son, muchas veces, únicos elementos expresivos en medio de un largo silencio. Dos almas fatalmente enamoradas parten al viaje de la muerte *(michiyuki).* Convencidas de la inutilidad de las palabras, sólo gesticulan desesperadamente para comunicarse su intimidad.

Vemos, pues, cómo el espíritu unamuniano se asemeja mucho al contenido del espíritu japonés, *kokoro.* En efecto, inclusive podemos fantasear que los espíritus unamunianos no son otra cosa sino los *kokoros* de los personajes trágicos que gusanean en el mundo de *sewamono,* tema mundano, de Monzaemon Chikamatsu (1653-1724) que nos dejó escrita una frase famosa *Hitowa nasake-no kokoro-no hana,* esto es, el hombre es la flor de corazón sentimental, y que manifestó concretamente la prioridad de *jô,* sentimiento individual, ante *giri,* razón social, a través de sus obras dramáticas.

II

Sin embargo, más que cualquier otra cosa, lo que son similares a este espíritu de Unamuno nos parecen ser *magokoro,* el verdadero kokoro, y *monono aware, aware* de las cosas, conceptos que dio Norinaga Motoori (1730-1801), filósofo, filólogo, esteta, poeta y, sobre todo, nacionalista «castizo» del *settecènto* japonés. Pese a la gran distancia espacial y temporal que se abre entre ambos, la radical diferencia entre las tradiciones culturales a la que cada uno pertenece y también entre los temples personales de cada uno, etc., la similitud que se observa, por otro lado, entre Unamuno y este casticista japonés es sorprendente, sobre todo, cuando centramos nuestra atención en aspectos como su punto de vista sentimental, su naturalismo primitivista frente al idealismo sofisticado y racionalista, y la actitud retrospectiva de buscar su modelo de vida en los ejemplos históricos más genuinos de su pueblo, etc. Norinaga coincide exactamente con Unamuno en pensar que la filosofía de su país está en las obras literarias como *Genjimonogatari,* Historia de Genji, por ejemplo; dicho de otro modo, «en cosas concretas y no en ideas abstractas». Justamente como Unamuno se opuso contra la tendencia del exclusivismo racionalista, Norinaga también protestó enérgicamente contra el racionalismo chino que dominaba el ámbito cultural de su época:

> El pueblo chino tiene una fuerte inclinación de razonar y argumentar sobre cualquier cosa que caiga en su mano demasiado teóricamente... Pero, en realidad, si examinamos las raíces de sus teorías, son todas artificiales y arbitrarias. En nuestro país hemos tenido siempre sólo una manera recta y graciosa de ver las cosas, y como nunca nos preocupamos de discusiones vanas que buscan y fabrican tales principios que no podemos ver ni oír, el fuego es simplemente fuego, el agua es simplemente agua. No tenemos otro modo que ver sencillamente que el cielo es el cielo, la tierra es tierra, el sol y la luna son sol y luna sin más *(Isonokami sazamegoto).*

La frase es tan cortante que nos deja pasmados. ¿Qué otra cosa podemos llamar a esta idea simplista sino un naturalismo primitivo opuesto al idealismo sofisticado? De esta manera, Norinaga se lamenta diciendo que los hombres modernos, con sus juicios racionalistas influidos por las ideas que vienen de fuera, han perdido su precioso *magokoro*, el espíritu sincero y sencillo, que tenían innatamente sus antepasados de la época *Kojiki* y *Manyo* (37):

> Los antiguos eran sencillos y poco mentirosos; los modernos son retóricos y mentirosos (38).

Para él esta tendencia moderna poco sincera tiene su origen en la arrogancia del hombre que cree excesivamente en su propia inteligencia sin saber que ella tiene su límite y se equivoca con demasiada frecuencia. En realidad, según su opinión, la inteligencia y razón humanas son las causantes principales de todos los males que tenemos. Dice que cuanto más se intenta explicar las cosas, que son en el fondo sencillas, juntando «nombres difíciles e ininteligibles» y creando los sistemas filosóficos abstractos, tanto más se encubre la verdad y perturba a la gente inocente.

> Si pensamos sincera y hondamente sobre cualquier cosa que hay en este mundo, ¿hay alguna cosa que no nos parezca misteriosa? *(Tamakatsuma).*

Aquí pensar «hondamente» no significa especular y razonar según un sistema coherente, sino todo lo contrario: pensar con tu *magokoro*, alma desnuda, o lo que es lo mismo, pensar con tu «carne y hueso», pensar unamunianamente. *Makoto-no michi*, camino verdadero, que nos conduce a la verdad y nos permite tocar a lo misterioso, no puede ser otra cosa que ser así profundamente sincero y sencillo, tener tu *magokoro* descubierto. Sin embargo, dice, los filósofos y eruditos de nuestro tiempo intentan inversamente llegar a la verdad a través de sus estudios y erudición, lo cual es, a sus ojos, una aberración lamentable:

> Desde luego, uno jamás puede conocer *michi*, el camino o la verdad, estudiando. *Michi* no es otra cosa que nuestro *magokoro* mismo. Y magokoro es el kokoro innato que tenemos cada uno (39).

También en otro lugar Norinaga explica sobre este magokoro o *makoto-no jo*, sentimiento verdadero y no convencional, de este modo:

> Originalmente, el verdadero sentimiento humano como tal es muy directo, fugaz, torpe y flojo *(Ashiwakeobune)*,

y también leemos en otro lugar el siguiente párrafo que no debe necesariamente entenderse como una manifestación antifeminista, sino más bien como una crítica hacia una actitud rígidamente *machista:*

---

(37) *Kojiki* es la mitología genesíaca del Japón, editada en 712 por Ono Yasumaro († 723), quien puso por escrito lo que dictó Hiedanoare, el Homero japonés. Y *Manyôshu* es la primera antología que se compone de 20 tomos de la poesía japonesa que reúne los principales poemas (alrededor de 4.500 poemas), en su mayor parte, de la tradición oral, desde el siglo V hasta el siglo VIII. La editó Otomono Yakamochi († 785).

(38) *Ob. cit.*

(39) *Ibid.*

> ... es en el fondo, tan cobarde y bobo como los niños y mujeres... Sin embargo, abundan los que intentan vanamente ocultarlo y disfrazarlo. *Jo* camuflado en esta manera ya no es su *jo* auténtico *(Shibunyoryo).*

Como se ve, Norinaga tampoco distingue de ninguna manera kokoro de jo, puesto que para él también éste constituye el elemento más fundamental de aquél. O mejor dicho, jo constituye el kokoro del kokoro. De todos modos, lo importante en estos párrafos está en que el sentimiento humano con estos valores aparentemente negativos y despreciables, es considerado por el pensador japonés como «magokoro» a la vez que *makoto-no michi,* el único camino que conduce a la verdad, a lo misterioso de las cosas. El filósofo que osó valorar la cobardía y estupidez fundamentales del hombre en aquella sociedad formalista de los *samurai,* tenía que tener una valentía excepcional. Aquí no podemos menos de recordar una carta de Unamuno dirigida a Ortega y Gasset, hablando de una obra de su profesor en Marburgo, Hermann Cohen. El pasaje que citamos no puede ser menos sincero y desvergonzado que aquellos del esteta japonés:

> ... pero ese racionalismo o idealismo a mí, espiritualista del modo más crudo, más católico en cuanto al deseo, todo eso me repugna. No me basta que sea verdad, si lo es. Y luego no puedo, no, no puedo con lo puro: concepto puro, conocimiento puro, voluntad pura, razón pura, tanta pureza me quita aliento; ... Hay alturas en las que está tan enrarecido el aire que la sangre salta de las arterias y se asfixia uno. Y desea bajar a lo más bajo, donde hay aire graso y tierra que agarrar y en ella flores de pasión, de ilusión, de felices engaños, de consoladoras supersticiones (sí, hasta supersticiones), de viejas cantilenas de la infancia. Acabo a las veces esas lecturas persignándome, rezando un Padrenuestro y un Avemaría y soñando en una gloria impura y una inmortalidad *material* del alma, en unos siglos de siglos en que encuentre a mi madre, a mis hijos, a mi mujer, y tenga la seguridad de que el alma humana, esta pobre alma humana mía, la de los míos, es el fin del universo. Y no sirve razonarme, ¡no, no, no! No me resigno a la razón (40).

Creemos que el alma humana que Noringa llama lacónicamente «torpe, flojo, cobarde y bobo» se descubre en su más noble desnudez en este extraordinario fragmento epistolar, con una mayor viveza e intensidad agónica. El autor de la carta se llama a sí mismo «espiritualista del modo más crudo», y éste debe ser el mismo sentido de «naturalista» que oyó Baroja.

Ahora bien, el esteta japonés dice que hay algo que impresiona a nuestro kokoro en las cosas mismas y que si nos acercamos a una cosa con nuestro magokoro, abandonando todos los prejuicios racionalistas y egoístas, entonces el kokoro de la cosa nos conmueve. Y nuestro kokoro conmovido conoce en este momento *monono aware,* el ¡ay! de la cosa, en simpatía con el kokoro de ella.

> Cada vez que vemos, oímos o tocamos por nuestros propios sentidos corporales, cualquier cosa, cualquiera de sus aspectos, de este mundo, gustarlo hasta toda la hondura de ella en nuestro kokoro y conocer directamente al kokoro de la cosa por el kokoro nuestro, esto se llama «conocer al kokoro de la cosa», o «conocer monono aware», el ¡ay! de la cosa *(Shibunyoryo).*

---

(40) Carta de 21 de noviembre de 1912, publicada por M. García Blanco en *Obras Completas de Unamuno,* VII, Introd., p. 23.

La palabra *aware* significa normalmente piedad, compasión o lo triste. Sin embargo, Norinaga, como filólogo, lo entiende en sentido etimológico que es más amplio que el sentido actual de su época y lo define: «El significado original de *aware* es conmoverse uno profundamente en su kokoro». Es importante saber que este ¡ay! —o más bien ¡ah!— de la cosa que siente Norinaga no necesariamente corresponde sólo al «grito de dolor» unamuniano, sino también puede ser una exclamación de alegría o simplemente de sorpresa o curiosidad. Efectivamente, los poetas antiguos empleaban la palabra *aware* para expresar tanto su dolor como su alegría. A través de las hojas de la antología poética *Manyoshu* podemos oír sus gritos puros de ingenua alegría, tan ingenua que finalmente nos llena de una cierta tristeza nostálgica. Norinaga debió de sentir una fuerte nostalgia hacia ese *aware* alegre de *Manyo* que, en realidad, ya no le pertenece. Con razón añade más adelante que lo que conmueve e impresiona más al corazón humano es lo que está relacionado, sobre todo, con lo triste y también lo referente al amoroso anhelo, mientras que «las cosas interesantes o alegres nos conmueven menos». Pues reconoce que el elemento principal del sentimiento *aware* es finalmente la vivencia de lo triste (41). Pero prestemos atención a que «lo triste» está infiltrado por un profundo sentimiento de compasión o piedad, ya que este sentimiento ha sido inspirado por algo exterior al kokoro humano. Podemos entender, por tanto, que la vivencia sentimental *aware* es un trémolo profundo del alma con una mezcla indefinible de sentimientos de piedad, amor y anhelo, pero siempre con la tristeza como tono básico, *Leitmotiv*, del conjunto, aun cuando ésta fluye silenciosamente como un gran río subterráneo. De modo que este sentido hondamente japonés se descubre así tener un parentesco bastante estrecho con lo que Unamuno llama «algo que, a falta de otro nombre, llamaremos el sentimiento trágico de la vida» o también doloroso «anhelo integral del espíritu». Ciertamente hay diferencias de matiz no insignificantes entre las resonancias que tiene cada uno de estos conceptos y también es cierto que lo triste y lo trágico son dos cosas muy distintas (42). Hay que reconocer que la soledad del espíritu unamuniano es trágicamente profunda, mientras que el kokoro de Norinaga se comunica con mayor facilidad con el mundo exterior. No obstante, pese a todo, también debemos reconocer que sin duda existe una gran similitud entre estos dos puntos de vista.

---

(41) Esta vacilación de Norinaga al definir el concepto *aware* nos resulta sumamente interesante, puesto que ella revela la complejidad de su «modo de resonancia» ante el mundo, pese a su inclinación hacia una concepción más bien pesimista de la existencia.

(42) Según A. Hauser, «el que el mundo "esté abandonado de Dios" es una presuposición de la tragedia moderna» (A. Hauser: *El Manierismo*, Madrid, 1965, p. 162), porque «el concepto de lo trágico en sentido moderno, como el concepto griego del destino es incompatible con la idea del Dios cristiano, bondadoso y omnipontente» (p. 163). Ciertamente el concepto de amoroso anhelo *(koishikikoto)* de Norinaga carece de la nota trágica, patética y dolorosa de Unamuno: «... lo que perpetúan los amantes sobre la tierra es la carne de dolor, es la muerte. El amor es hermano, hijo y a la vez padre de la muerte, que es su hermana, su madre y su hija. Y así es que hay en la hondura del amor una hondura de eterno desesperarse, de la cual brotan la esperanza y el consuelo» (*Del sentimiento*, p. 105). Los dioses de la mitología *Kojiki* actúan muy ingenua y libremente, «como les da la gana». Carecen totalmente de la conciencia del pecado y la duda. Pues hay que reconocer que la filosofía de Norinaga, que es un gran esfuerzo personal del retorno hacia este paraíso perdido, dista ampliamente de la filosofía unamuniana, que es otro gran esfuerzo personal de resucitar al Quijote místico, al «caballero de la triste figura».

Ahora bien, cuando el alma humana siente profundamente este sentimiento aware, ella está desnuda en este momento; o sea, entonces muestra su auténtica naturaleza, magokoro, bañada en el sentimiento aware, o convertida en él mismo. El alma se descubre a sí misma en el sentir —o consentir más bien— (43) de aware, como si ella no existiera hasta entonces. Aware nace en magokoro y magokoro nace en aware; los dos ya no se distinguen. Unamuno también decía:

> Compadecemos —o sea, sentimos aware— a *lo* semejante a nosotros, y tanto más lo compadecemos cuanto más y mejor sentimos su semejanza con nosotros... Al oírle un grito de dolor a mi hermano, mi propio dolor se despierta y grita en el fondo de mi conciencia... Descendiendo desde nosotros mismos, desde la propia conciencia humana..., sentirse se identifica con el ser..., todos los vivientes y las rocas mismas, que también viven... (44).

Pues, ningún kokoro puede sentir monono aware sino en una «cosa» o un «objeto», porque monono aware, el ¡ay! de la cosa, pertenece a la cosa misma. Tanto el alma humana como la cosa nacen, por primera vez, a través de su unión, cada uno identificándose con el otro. El concepto unamuniano de la «impresión» no nos parece muy distinto de esta idea.

Aware viene del objeto. Decimos «viene» porque nos «invade», lo descubrimos y sentimos por dentro y no fuera. Si la compasión y el amor son las acciones vivas de nuestro espíritu humano, los objetos las provocan. Según Unamuno el «grito de dolor» de «un árbol al que arrancan una rama» las provoca y «todo ser creado tiende... a invadir a todos los otros, a los otros sin dejar de ser él» (45). Así, aware viene del objeto. No obstante, no viene de cualquier objeto. Viene solamente de un objeto vivo. *Mono* de *mono*-no aware es un objeto vivo, una cosa que realmente existe. Es una naturaleza en sentido unamuniano y no una idea abstracta. No pueden ser otra cosa que cosas concretas que «vemos, oímos o tocamos por nuestros propios sentidos corporales» o los que estimulan aún más directamente a nuestro kokoro como recuerdos inolvidables, anhelos y sueños perpetuos. Un sueño concreto que entra en nuestra vivencia personal tiene también su propio kokoro, ya que es también un objeto concreto y vivo. Norinaga consagró toda su larga vida al estudio del kokoro de sus antepasados a través de sus testimonios como *Kojiki* (su mito), Manyô (su lírica) y Genjimonogatari (su romance), que no eran para él en absoluto «curiosidades paleontológicas», sino una realidad inequívoca. En estos ensueños de los hombres antiguos, sintió una realidad tan palpitante como en los movimientos de su propio corazón. Ante sus ojos maravillados resucitaron de estas hojas secas las figuras milenarias con sus voces vivas irrumpiendo el macizo muro del tiempo y del olvido. Así las palabras recobraron su vida y su alma, *kotodama*. Estos verbos cargados de ensueño son, por tanto, también objetos vivos. Para Norinaga, igual que para Unamuno, la verdad está en la intensidad de sentir y no en la claridad de razón (46). Según él, la figura y los movimientos de cada una de

---

(43) Cf. *Del sentimiento...*, *ob. cit.*, p. 110.

(44) *Ibid.*

(45) *Ob. cit.*, p. 157.

(46) Y también más que en la claridad y agudeza de la percepción sensorial. Unamuno dice: «lo que siento es una verdad, tan verdad por lo menos como lo que veo, oigo, toco y se me muestra —yo creo que más verdad aún—» (*ob. cit.*, p. 93).

estas cosas concretas son manifestaciones misteriosas de su kokoro —o más bien su *uta*, canción o poesía, ya que «todos y cada uno tienen su propia *uta*»—. Y dice:

> He aquí todas las cosas que hay entre el Cielo y la Tierra, son las manifestaciones del sagrado Kokoro de *Kami*, Dios, y de su sagrado trabajo,

concluyendo que comprender bien este hecho y sentir aware, ¡piedad!, hondamente en el alma es el verdadero *michi*, camino, o sea la filosofía que no acaba en una simple divagación idealista.

III

Volvamos ahora al artículo «El Greco» de Unamuno. En su caso, el sueño juega un papel primordial. Para un espíritu privado de su medio de comunicación y abandonado en una soledad horrenda, el sueño se le parece como una arca o escalera de salvamento, de evasión. Se convierte en la clave principal que distingue lo natural de lo real y Unamuno habla de ello concretándolo en el arte del Greco:

> Los cuadros de «El Greco» nos parecen visiones, ensueños del natural, más que copias o trasuntos de él. Lo que no es negarles naturalidad, sino todo lo contrario. Acaso sea negarles realidad. Porque el sueño es natural, naturalísimo; mas cabe decir que en cierto sentido no es real (47).

Ya Goethe decía que «lo antinatural es también natural (Das Unnatürliche ist auch natürlich»). Está claro que lo que llama aquí sueño incluye una amplia escala de lo irracional desde el deseo y anhelo hasta la esperanza y fe, sin que se excluya la locura, ya que es también un sueño en el que se vuela tan alto que no se despierta nunca. Y vemos, al mismo tiempo, que en el sueño unamuniano, el significado que dio Calderón en su lema famoso «la vida es sueño» como la terrible sentencia que desenmascara la vanidad del mundo y la naturaleza ilusoria de la existencia humana, se invierte del valor negativo al positivo; el sueño «se le hace vivo». ¿Por qué? ¿Sólo porque si la vida es sueño, «el sueño es lo único que le queda»? Porque para Unamuno «la belleza no está en el misterio, sino en el deseo de penetrarlo», en el anhelo ferviente de ir «hasta mucho más allá de sus remotas esperanzas, hasta allende la tumba, hacia el porvenir» (48), en «los más locos ensueños de la fantasía» (49), en la «desesperación de nuestra esperanza» que vuelve «una y otra vez a planteárnoslo» (50). Porque como Don Quijote mismo dijo, «Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo», pero la importancia está en que «sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender». La vida es sueño. Todo pasa. Pero

> Acongojados al sentir que todo pasa, que pasamos nosotros, que pasa lo nuestro, que pasa cuanto nos rodea, la congoja misma nos revela el consuelo de lo que no pasa, de lo eterno, de lo hermoso (51).

---

(47) *Ob. cit.*, pp. 752-753.

(48) *Del sentimiento...*, *ob. cit.*, p. 151.

(49) *Ob. cit.*, p. 100.

(50) *El Prólogo para Croce*, *ob. cit.*, p. 14.

(51) *Ob. cit.*, p. 154.

Y esto que no pasa no es otra cosa que «esperanzas» eternas, inagotables, que es «*lo bello de la vida, la suprema belleza; o sea, el supremo consuelo*» (52). Bien podrán «los encantadores» quitarle la ventura; pero «el esfuerzo y el ánimo será imposible». De este modo para Unamuno, como lo fue para Don Quijote, el verdadero sentido de la vida y del arte está en el salto frenético desafiando, con una voluntad incansable de Sísifo, la gravedad invencible del desengaño de la realidad humana. Mas los sueños y visiones cobran, a veces, un sentido aún más sustancial y afirmativo. Unamuno escribió en *Vida de Don Quijote y Sancho:*

> ... no hay visión, por huidera que sea, que no quede reflejada para siempre en alguna parte... Sueño es este súbito y momentáneo encendimiento de la sustancia tenebrosa, *sueño es la vida,* y apagado el pasajero fulgor, desciende su reflejo a las tinieblas y allí queda y persiste hasta que una suprema sacudida lo reenciende para siempre un día (53).

Sueño es el «encendimiento de la sustancia tenebrosa» y es «la vida». Aquí la inversión del lema calderoniano es perfecta. Sin embargo, este nuevo lema unamuniano «sueño es la vida» no puede aligerar el peso del significado que tiene el otro calderoniano, puesto que, por otro lado, el Segismundo unamuniano se agarra en exceso al aliento de la vida «naturalista» y no se resigna a la supuesta felicidad en otro mundo. Y precisamente en esto estriba la agónica dialéctica unamuniana entre vida y sueño, carne y alma, naturaleza y espíritu, y su fusión *infinita,* pero sin disolverse nunca cada elemento. Para Unamuno la verdad se revela en la intensidad afectiva más que en la claridad e inmediatez de la percepción sensorial y así sueño puede ser «revelaciones de una verdad inefable»:

> ¿Es que el sueño y el mito no son acaso revelaciones de una verdad inefable, de una verdad irracional, una verdad que no puede probarse? (54).

Por estas razones Unamuno pudo afirmar que «el sueño es naturalísimo». Pero, al mismo tiempo, reconoce la idea convencional de que el sueño no es «real» y aquí, por primera vez, se hace patente la oposición unamuniana entre lo natural y lo real.

Para Unamuno, lo que está considerado generalmente como lo real o la realidad está inevitablemente vinculado con las ideas. Un realismo no puede ser otra cosa que «un realismo de idea» (55).

---

(52) *Ibid.*

(53) *Ob. cit.*, Col. Austral, 14.ª ed., p. 227.

(54) *Del sentimiento..., ob. cit.*, p. 191.

(55) «Lo que llamamos el mundo, el mundo objetivo, es una tradición social. Nos lo dan hecho» *(ob. cit.,* p. 113). Como referencia, citamos aquí la opinión de un crítico de arte recién fallecido acerca del sentido de la «realidad»: «The sense of "reality" is surely one of those conventions that change from age to age and are determined by the total way of life. Not only does the concept of reality differ as between a mediaeval philosopher like St Thomas Aquinas and a modern philosopher like Bergson, but a similar difference also exists on the average level of apprehension (the difference between animism and theism, between supernaturalism and materialism, and so on). The "reality" of a citizen of the Soviet Union is certainly different from the "reality" of a citizen of the United States. We have now reached a stage of relativism in philosophy where it is possible to affirm that reality is in fact subjectivity, which means that the *individual* has no choice but to construct his own reality, however arbitrary and even "absurd" that may seen» (H. Read: *The philosophy of modern art,* Londres, 1969, p. 21). Y para E. Lafuente Ferrari, el realismo es «multívoco»: «Muchas clases de realismo hallamos en la

Pero con esto no quiere decir, desde luego, que dude de la existencia de «los hechos en bruto», las cosas que «veo, toco, oigo y se me muestran». Sino significa que, mientras uno cree que sus ojos están viendo *hic et nunc* una cosa como tal, la razón le interviene en el acto y lo que le parecía la realidad, la cosa en sí, ya está sustituido por una realidad racional, ya no es más que una realidad de idea. Ahora, estos errores ocurren porque los hombres somos «mentirosos», y «por sutil magia, por misterioso proceder, la naturaleza miente a los mentirosos» *(¿Qué es verdad?)*. Si no mintiéramos, es decir, si nuestra mente estuviera libre de un raciocinio calculador, no habría distinción alguna entre la realidad y lo que como tal se nos aparece. Unicamente en el sueño el hombre no miente. El sueño no tiene una intervención semejante de lo racional. Antes bien, el sueño nos descubre la flaqueza de la razón y nuestra ignorancia profunda acerca de la verdadera naturaleza de la vida en que nos hallamos insertos. Como dijo Zarathustra, «El Universo es más profundo... Es más profundo de lo que piensa el *día*» (56). Esto debe ser el sentido de la frase «el sueño no es real». Ya antes nos referimos a que Unamuno no distingue esencialmente la naturaleza del espíritu. Y ahora vemos que lo que hace vibrar al espíritu directa e inmediatamente como el sueño —sin ninguna intervención contaminadora como la vigilia de la razón—, es lo que llama Unamuno la naturaleza, y ésta se opone vivamente a la «realidad». Unamuno define muy concisamente esta relación antagónica entre la naturaleza y la realidad en *El Greco:*

> Lo real dice a lo ideal, la realidad a la idea; lo natural dice a lo espiritual, la naturaleza al espíritu (57).

Desde este concepto fundamental, el autor del artículo comenta sobre la pintura del cretense lo siguiente:

> Los cuadros de El Greco nos presentan más que ideas, prototipos o arquetipos, encarnados en realidades, en casos concretos, espíritus encarnados en naturalezas muy vivas, pero soñadas (58).

Así como «no parte la mística castellana de la Idea abstracta de lo Uno» (59), los personajes sombríos y apocalípticos del pintor toledano no son representaciones de simples ideas, sino se arrancan «del conocimiento introspectivo de sí mismo, cerrando los ojos a lo sensible, y aun a lo inteligible, a «todo lo que puede caer con claridad en el entendimiento», para llegar a la «esencia nuda y centro del alma» (60). El Greco, con su grandeza y su locura, bajó hasta tocar al hondón oscuro del alma castellana y allí encontró a esos «arquetipos». El sueño grequiano penetró en el reino donde cohabitan el alma castellana y la de sus antepasados, adormecidas, soterradas bajo capas sobrepuestas, «pero vivas siempre», y sacudiéndolas violentamente las despertó. Son «arquetipos», porque El Greco llegó a «la roca viva del espíritu de esta casta» y de esta suerte sus fi-

---

historia del arte que difieren entre sí como nacidos de diversas circunstancias históricas y de emociones distintas. Frente a la homogeneidad sustancial del arte idealista, los realismos son siempre diversos. Son lo heterogéneo frente a lo homogéneo, lo vivo frente a lo fijado...» *(ob. cit.*, p. 29).

(56) La tercera parte, *La segunda canción del baile*, 3.

(57) *Ob. cit.*, p. 753.

(58) *Ibid.*

(59) *En torno al casticismo, ob. cit.*, p. 103.

(60) *Ibid.*

guras principales adquirieron la categoría de mito (61). La torsión violenta de las figuras grequianas, en ascensión ingrávida, tiene su origen en la autenticidad y lucidez de su alma que desciende en barrena a lo más profundo de la realidad onírica.

... soñemos, alma, soñemos
otra vez; pero ha de ser
con atención y consejo
de que hemos de despertar
desde gusto al mejor tiempo.

> Sí, su vida fue sueño espléndido en que se desató con generosa braveza, atropelló cuanto se le puso delante, arrojó por el balcón a quienes no le daban gusto y se vio luego otra vez en la caverna (62).

Así hubiera podido hablar perfectamente también de El Greco, a quien Unamuno tuvo «por español» (63).

Para Unamuno, un verdadero arte, incluyendo el de El Greco, puede y debe ser la expresión del sueño como las «revelaciones de la verdad inefable», como ya había dicho mucho antes que los románticos, un *Meistersinger* del siglo VI, Hans Sachs: «Amigo mío, la verdadera obra del poeta es cifrar y traducir sus ensueños. Creedme: la más verdadera ilusión del hombre se le concede en sueños. Todo el arte del verso y del poeta no es más que la expresión de la verdad del ensueño» (64). En este sentido, el arte es la cima de las cosas que están en el alcance del hombre. A pesar de eso, sin embargo, parece que no pasa de ser un consuelo provisional, un goce que no es realmente duradero, ya que:

> En el arte, en efecto, buscamos un remedo de eternización (65).

Pero Unamuno sigue inmediatamente,

> Si en lo bello se aquieta un momento el espíritu, y descansa y se alivia, ya que no se le cure la congoja, es por ser lo bello revelación de lo eterno, de lo divino de las cosas, y la belleza no es sino la perpetuación de la momentaneidad (66).

El arte no sirve más que para hacernos olvidar momentáneamente el dolor de la vida y sólo suaviza, no apaga nuestra sed de eternidad. Lejos de ser una auténtica eternización, no es más que «un remedo de eternización». A pesar de esto, Unamuno valora el arte como algo

---

(61) En el artículo «El Greco» su tesis del castellanismo es tan radical que llega incluso a negar tajantemente la tradición bizantina en el artista cretense: «Bizantinismo que no es sino castellanismo puro» (*ob. cit.*, p. 757). Por cierto, no son pocos historiadores del arte los que niegan las tesis del bizantinismo de El Greco; algunos de ellos son, además, muy conocidos, como por ejemplo, M. B. Cossío y más recientemente H. Wethey. Pero en la historia del arte, estos conceptos se emplean siempre, huelga decir, en sentido *relativo* y *estético*, incluso cuando se habla del «espiritualismo». El caso de Unamuno nos parece muy distinto; ya no se refiere al cambio cultural, ni estético, ni siquiera de la sensibilidad o del concepto del valor, sino a la transformación *material* de su espíritu. El alma de El Greco se ha *consustanciado* completamente con el alma castellana.

(62) *Ob. cit.*, p. 50.

(63) Cf. *Obras Completas*, VII, p. 765.

(64) Así canta el poeta en el acto tercero de la ópera de Wagner, *El Meistersinger de Nurnbergo*. Nietzsche también cita esta estrofa en su obra *El origen de la tragedia*.

(65) *Del sentimiento...*, p. 153.

(66) *Ibid.*

maravilloso por revelar «lo divino de las cosas» y algo que así supera infinitamente a la ciencia, o sea, el mundo de las «formas enchufadas unas en otras», obra de la razón y la idea. Aunque Unamuno diga «un remedo», sería erróneo considerar al arte como una «mentira» válida, o sea, la ilusión del alivio que se procura uno tratando de engañarse a sabiendas, ya que, según Unamuno, «el arte es lo que más lejos está de la mentira, y la mentira es lo más profundamente antiestético que existe» *(¿Qué es verdad?)*. Para él no existe ninguna mentira válida, «la mentira no es consuelo nunca, y *la ilusión consoladora no es mentira*». Por absurda que parezca, una ilusión nacida en el sentir íntimo de un alma es la verdad absoluta. Lo que Unamuno llama aquí «lo divino de las cosas», ¿puede ser otra cosa que *monono aware* de Norinaga?

Según Unamuno, los cuadros de El Greco «que parecen tomados a la instantánea luz deslumbradora de un relámpago», no sólo aparecen así por las circunstancias casuales, sino «suelen ser verdaderas instantáneas». «Son instantáneas del arte» (67). ¿Quiere decir con esto que El Greco era un pintor extremadamente veloz en la ejecución? En realidad, juzgando todos los datos, El Greco no era especialmente rápido en este sentido. Pese a la gran cantidad de obras atribuídas a él, hay suficiente motivo para considerarle más bien un artista cuidadoso e, incluso, lento de ejecución. No se puede comparar, de ninguna manera, con pintores como Tiépolo o Lucas Jordán. Tenemos, pues, que pensar que el sentido unamuniano se refiere a una cosa muy distinta; debe significar que cada obra grequiana es la fiel expresión de la revelación instantánea de su visión o sueño. El tiempo que se consume en su ejecución no tiene nada que ver con ello. Lo único que cuenta aquí es el hecho de que la visión que iluminó como un relámpago se conserva con una fidelidad muy alta en la obra realizada, y no está alterada por la intervención nefasta de prejuicios académicos o preocupaciones «manieristas», las cuales la hubieran convertido en una obra muerta por introducir la «fría síntesis de momentos sucesivos». Todo el esfuerzo artístico de El Greco está dedicado para fijar esta huidiza visión virginal en el lienzo, manteniendo una lucha constante contra cualquier tipo de formalismo.

Si leemos aquel célebre comentario de F. Pacheco sobre el arte grequiano desde este punto de vista unamuniano, tendremos que decir que el ilustre autor de *Arte de la pintura* se equivocó en el juicio. Pues Unamuno no opinaría que «aquellos crueles borrones» fueran hechos simplemente para «mostrar que obra con más destreza y facilidad que los demás», ni creería que aunque «Dominico Greco traxese sus pinturas muchas veces a la mano, y las retocase una y otra vez», desuniendo los colores y «honrando un modo particular de borrones», lo hiciera únicamente «para afectar valentía», ni lo llamaría «trabajar para ser pobre» (68). El diría que El Greco no buscó en su arte «un realismo de idea» como el esteta sevillano, sino un realismo visionario, un realismo —o mejor dicho, un naturalismo— de espíritu. Porque, como ya hemos visto sobradamente,

> La idea, la forma permanente extraída del flujo ondulante de la vida, al matar la instantaneidad mata la eternidad natural, la eternidad espiritual (69).

---

(67) *Ob. cit.*, p. 756.

(68) Cf. F. Pacheco: *Arte de la Pintura*, Madrid, MCMLVI, tomo I, p. 475; tomo II, p. 79.

(69) *Ob. cit.*, p. 756.

Y precisamente esta fue la razón por la cual Unamuno objetó a la idea de Croce, la de «la expresión lograda». Para nuestro pensador, el arte, que no es más que «un remedo de eternización», es a la vez esencialmente distinto de «la forma permanente» que es el sinónimo de la muerte, y ve en una observación tan idealista como «la expresión lograda» un gran peligro de caer en ésta. Lo divino de las cosas, que tan pronto emerge de la profundidad infinita como se sumerge de repente en el más allá de las tinieblas, desapareciendo así para siempre. La «impresión» no es otra cosa que el encuentro efímero y milagroso de éste con el espíritu humano. Por tanto, para Unamuno, la vida del arte depende enteramente de cómo captar la impresión del momento en vivo sin herirla. Pues, igual que su gran coetáneo y coterráneo Picasso, pensaría que en el arte lo que importa no es «rechercher», sino «trouver» e intentar mostrar lo mejor posible «ces choses trouvées». El ve en el arte de El Greco una realización feliz, casi milagrosa, de esta captura. Por consiguiente, debemos prestar atención a que cuando Unamuno llama a El Greco «impresionista» lo hace desde este punto de vista y no en sentido ordinario:

> El Greco aspiró a eternizar lo momentáneo, y esto sólo se consigue dando todo su valor a la impresión. Y puede decirse que fue el primer apóstol del impresionismo (70).

Lo bello se descubre enteramente en este momento, puesto que pertenece a la cosa misma, es «lo divino de las cosas», o sea, la naturaleza en el sentido estricto unamuniano. No es, de ninguna manera, una cosa que necesita una intervención plasmadora del espíritu humano para que éste la sintetice estéticamente. O lo bello está, según el modo de decir de Norinaga, en el kokoro de la cosa misma y no es otra cosa que monono aware. Pero, como veremos más detalladamente, el poeta Bashō se expresó quizá más precisamente que nadie acerca de este punto crítico:

> La transformación de kenkon, la Naturaleza autocreadora, es el único *tane* de la poesía. Antes de que hikari, *la luz*, de las cosas que te ilumina, desaparezca, debes fijarla en las palabras.

Tane significa semilla, germen, origen o fuente, etc. Aquí lo que llama *hikari*, la luz, sin duda tiene que corresponder a lo que Unamuno llama «lo divino» o «lo eterno» de las cosas. Y nos parece que la «luz» expresa mejor la procedencia de lo bello y su carácter invasor. Pero, al mismo tiempo, ¿no tiene ella el defecto de tender a deslumbrar la individualidad y unicidad de cada cosa? Se diría que la expresión, al generalizar lo bello, borra un poco lo bello único de cada cosa. Unamuno, sensible en este punto, define lo bello como la «esencia individual de cada cosa»:

> Y esta esencia individual de cada cosa, esto que la hace ser ella y no otra, ¿cómo se nos revela sino como belleza? (71).

---

(70) *Ibíd.*

(71) *Del sentimiento...*, p. 153. Atendamos bien al sentido que da Unamuno a este concepto de «belleza» o lo «bello». No es, por supuesto, una belleza «armónica» o «ideal» de la «divina proporción», que, para Unamuno, no es «divina» sino «humana», ni una belleza selecta de «los días de fiesta» (cf. Cossío: *El Greco*, Col. Austral, p. 124), sino «la esencia individual de cada cosa», la original manifestación de su ser como algo «naturalísimo», como una verdad inefable. Merced a los griegos del tiempo de Pericles y a los italianos del de los Médici, la palabra belleza tiene su sentido clásico tan bien asentado que no ha dejado durante mucho tiempo casi

En realidad, Bashō tampoco se descuida en esto y habla en otro lugar de «el color del kokoro de cada cosa» y también dice definitivamente:

> Aprenda del pino lo que es suyo y aprenda del bambú lo suyo.

Ya no es necesario explicar que «el kokoro de cada cosa» no es sino «la esencia individual de cada cosa», y aquí «el color» significa simbólicamente el aspecto concretamente manifestado de este kokoro. Y además, cuando dice «Aprenda del pino lo que es suyo», por «el pino» el poeta no intenta referirse a su género o especie, sino a un pino concreto y determinado, y, al mismo tiempo, «lo que es suyo» quiere decir lo que pertenece única y exclusivamente a él y no a otro, o, lo que es lo mismo, la esencia individual suya. Por tanto, debemos pensar que aquella «luz» es la luz propia y singular de cada cosa. Norinaga lo llamó a su manera «monono aware», el ¡ay! de esta cosa.

Como vimos antes, según Norinaga, uno puede conocer monono aware sólo cuando se acerca a las cosas con su magokoro descubierto, con su verdadero espíritu sincero. Pero ¿qué es, en realidad, un espíritu sincero para una cosa sino un espíritu con un sincero cariño como el de un niño inocente que la ama? ¿Cómo puede uno conocer de corazón el ¡ay! de una cosa sino con un alma amorosa y sensible, capaz de maravillarse como los ojos cándidos de un niño? No creemos que Unamuno hable de otra cosa cuando afirma lo siguiente:

> Y esta belleza, que es la raíz de eternidad, se nos revela por amor... El amor es quien revela lo eterno nuestro y de nuestros prójimos (72).

Después de afirmar esto, el pensador español pregunta:

> ¿Es lo bello, lo eterno de las cosas, lo que despierta y enciende nuestro amor a ellas, o es nuestro amor a las cosas lo que nos revela lo bello, lo eterno de ellas? (73).

La forma interrogativa es casi la única forma de expresarse sobre una cuestión como ésta. Aquí ya no hay una oposición entre las cosas y el espíritu humano, entre la naturaleza y el espíritu. Ha desaparecido completamente una dualidad entre el sujeto y el objeto. Ya no sabemos cuál es el sujeto y cuál es el objeto. Ambas partes han llegado a una compenetración tal que se corresponden y se iluminan mutuamente sin saber quién toma la iniciativa. Aunque ya hemos visto muchas veces que para Unamuno el espíritu no se distingue esencial-

---

ningún lugar preeminente para otra interpretación en Occidente. A esta estética apolínea e idealista del «sereno mediodía del Renacimiento», E. Lafuente Ferrari llamó el «idilio» del hombre, más que renacentista, neoclásico, ya que «el Renacimiento ha solido ser visto con antiparras neoclásicas». Y frente a ella contrapuso «la estética de la salvación del individuo» que es a la vez una anhelante y dolorosa búsqueda *de la evidencia de lo sobrenatural*. Lo que nos importa ya no es «una ciencia de lo bello» y empieza a «poder hablarse con pleno derecho del *feísmo*, concepto que puede ponerse en relación con aspectos de la literatura española, como la picaresca, y que no es sino una consecuencia normal de la estética barroca» (*ob. cit.*, página 41). Así hoy día «the criterion of the modern artist is Truth rather than Beauty» (H. Read, *ob. cit.*, p. 76). Picasso mismo dijo que belleza es una palabra que, para él, no tiene sentido ya que no sabe «de dónde viene ni a dónde va». En efecto, Unamuno empleó pocas veces la palabra y en el artículo de El Greco fue constante en evitarla.

(72) *Ob. cit.*, p. 154.

(73) *Ibid.*

mente de la materia, vemos que aquí se realiza una unión entre un espíritu humano como individuo y una cosa individual mediante amor. A esta correspondencia mutua, fusión total entre el hombre y la naturaleza, en Japón se ha venido llamando simplemente *Kokoro-ga kayolau,* comunicarse los kokoros. No podemos menos de decir que para muchos de nosotros es una gran sorpresa encontrar una manera de pensar que nos parecía algo genuinamente japonés en un pensador moderno europeo, sobre todo un pensador como Unamuno que consideró forzoso adherirse estrictamente a una visión dualista para la salvación del alma individual:

> Sólo salvan la inmortalidad del alma los sistemas dualistas, los que enseñan que la conciencia humana es algo sustancialmente distinto y diferente de las demás manifestaciones fenoménicas (74).

Pero esta extrañeza no lo es más que en su apariencia y la idea se sitúa en el seno de su visión del mundo como hemos comprobado.

De todos modos, esta realidad inefable, la naturaleza o el espíritu o lo eterno nuestro, se conoce a sí misma a la vez que al otro únicamente a raíz del encuentro y de la correspondencia mutuos. Y se puede pensar que Unamuno llama a este encuentro o correspondencia la «impresión». Por lo tanto, el momento en que brota esta «impresión» es el instante decisivo cuando surge el acontecimiento misterioso en el que se revela el objeto al espíritu y el espíritu se despierta y cobra conciencia de sí mismo. Revelar el objeto de su verdadera figura al espíritu humano impresionándole profundamente como si acabara de nacer un mundo inaudito, ¿cómo podemos llamar a este hecho sino belleza? Este tiene que ser el sentido de aquella pregunta de Unamuno. Por tanto, no hay nada de sorprendente cuando él pregunta a Croce si la impresión misma «no constituye por sí lo bello» y afirma seguidamente que el arte es «el que produce lo bello natural». Ya sabemos bien que para Unamuno la naturaleza no es, de ninguna manera, un miserable «fenómeno físico» cuya autonomía ha sido completamente raptada por el espíritu humano como concibe el esteta italiano. Por el contrario, es la dueña de la belleza y, al mismo tiempo, es quien ilumina al espíritu humano permitiéndole así producir el arte. En este sentido la naturaleza es también el sujeto del arte. Por esta razón Unamuno, dando un paso más, se atreve a afirmar incluso que «la naturaleza es arte». Citamos ahora el párrafo que contiene esta última afirmación de aquel prólogo para el libro de Croce:

> El arte, se me dice, es el que produce lo bello natural. Ya Schiller dijo que también el arte es naturaleza, y bien podemos añadir que la naturaleza es arte. Y así todo es uno y lo mismo (75).

Recordemos que Unamuno recurrió a este poeta romántico alemán también en su libro *En torno al casticismo,* citando la frase del poeta «el arte es don celeste, es decir, natural», aunque ahora no discutamos si los conceptos de Schiller acerca del arte y de la naturaleza corresponden con exactitud con los de Unamuno o no (76). Pero cuando conjeturamos el verdadero sentido de la frase unamuniana por lo que ya

---

(74) *Ob. cit.,* p. 66.

(75) *Ob. cit.,* p. 16.

(76) Schiller divide la naturaleza en dos partes: la realidad y la *apariencia estética* (der ästhetischer Schein) y con la que el arte tiene que ver es con la última: «La realidad, dice, es obra de las cosas; la apariencia es obra del hombre».

sabemos de sus ideas estéticas, tenemos que decir lo siguiente: La aparición de la verdadera figura de la naturaleza al espíritu humano, que, a su vez, se ha fundido con ella por amor, esta aparición misma que se llama también la impresión, no es otra cosa que la que constituye el núcleo (el *tane* de Bashõ) del arte, y el arte concebido así no tiene nada que ver con una técnica intencional o convencional del hombre, ni con una estética idealista que no es más que juego de palabras. El único papel honrado del hombre es mantener viva esta impresión y convertirse en el más fiel siervo de ella ayudándola de este modo para su autoplasmación antes que «crear» arbitrariamente el arte de ella. Esta pasividad entregada y *positiva* de la actitud del artista es muy distinta de la idea que da Croce, que entiende una realización artística por la «traducción del hecho estético en fenómenos físicos». Sólo así se produce lo bello natural. Y el arte así producido ya no puede llamarse sin reserva obra del hombre; es más bien obra de la naturaleza, es la naturaleza misma como decía Schiller, ya que el hombre ha podido participar en su creación abandonando sus propias artificialidades y acercándose infinitamente a la naturaleza. Desde el principio hasta el final del proceso de la realización artística, lo único auténticamente presente ha sido la naturaleza, ya que el espíritu se funde con ella y se incorpora a ella. Hay que afirmar que la naturaleza, y no la «voluntad artística» (das Kunstwollen) del hombre, es arte. Sin embargo, ¿esta conclusión no contradiría lo que dijo en otra parte de que el arte es solamente «un remedo de eternización»? No lo creemos. Porque tanto el espíritu como la naturaleza muestran su figura desnuda sólo momentáneamente, y además, sólo a través de sueños y visiones. En este sentido, la belleza del arte, es decir, la figuración perpetua de lo bello natural que desaparece de pronto como un espectro, va acompañada inevitablemente de un sentimiento de fugacidad. Por cierto, ella nos eleva y llena a nuestro espíritu, pero nunca llega a curar de veras nuestra congoja de la vida. En cierto modo se puede hasta decir que nos despierta y nos hace más agudamente sensibles a la vanidad de la vida e incluso del arte mismo, «que no es tampoco más que "una apariencia de la apariencia"» (77), abandonándonos solos con una bella, pero triste resonancia que dura. Este extraño sentimiento de plenitud que produce el arte en nuestra alma, sentimiento de felicidad que lleva en su fondo otro sentimiento melancólico, ¿cómo podemos llamarlo sino ¡aware! junto con Norinaga?

IV

Aquí no podemos menos de recordar al poeta representativo de nuestro siglo XVII, Bashõ Matsuo (1644-1694). Creemos que raras veces se encontraría una estética que corresponda tan bien a las ideas estéticas de Unamuno que acabamos de ver como la de este gran poeta vagabundo a quien ya nos hemos referido brevemente. El explica sobre la necesidad de *mononi õzu*, responder a las cosas:

> En la creación poética hay hacerse poema y hacer poema. Si uno responde a las cosas siendo diligente, sin cesar, en su interior, el *iro*, color, de su kokoro (= el kokoro de las cosas) se hace un poema. Quien no sea diligente en su interior, como el poema no se hace a sí mismo, lo hace por sus propias ideas intencionales *(Sanzõshi)*.

(77) Nietzsche: *El origen de la tragedia*, Col. Austral, 6.ª ed., p. 36.

El párrafo citado es del texto *Sanzōshi*, un fragmento del tratado de la poesía dictado por el poeta y editado después de su muerte por su discípulo Dōhō. La frase que aquí dice Bashō, «ser diligente, sin cesar, en su interior», es una expresión muy sutil y significante. Sería una interpretación muy equivocada tomarla por estudiar y esforzarse en crear una estética brillante y sofisticada con palabras bellas y agudamente afiladas, por ejemplo, como la del poeta Fujiwarano Teika (1162-1241), que nos parece tener algún parentesco espiritual con S. Mallarmé. Al contrario, la frase significa hacer un esfuerzo cotidiano y constante por depurarse a sí mismo de todas estas artificialidades sin que esto signifique ser negligente con las palabras, sino todo lo contrario. Tratar de hacerse sencillo, liberarse lo mejor posible de su propia intencionalidad artificial y afectación y así purificarse de la contaminación de ideas para estar suficientemente maduro en el momento de su encuentro con las cosas. Es una lucha constante contra toda fijación e inmovilización de la vida espontánea del alma, contra toda enajenación y convencionalización de sus realidades únicas, aunque la palabra «lucha» no es muy propicia. Y un simple refinamiento de conceptos y palabras, que es en el fondo una manifestación netamente egoísta, no es otra cosa que «hacer sus propias ideas intencionales», porque, como decía también Nietzsche, «el sujeto, el individuo que quiere y persigue sus propósitos egoístas, no puede ser considerado sino como adversario y no como causa creadora del arte» (78).

El sentido de *mononi ōzu*, responder sinceramente a las cosas, se puede confundir, a primera vista, con una actitud realista. Pero, en realidad, es muy distinto de un realismo ordinario. En un llamado realismo, por mucho que se reproduzca el objeto con el mayor detalle y precisión, el objeto como objeto está siempre separado del sujeto. Tanto más minuciosa y exactamente se copia el objeto, más se aleja del sujeto. Cada vez se hace más aguda y nítida la distinción entre el *sujeto* y el *objeto*. Que esta *dualidad* fatal entre el *sujeto* y el *objeto* es la condición fundamental que permite constituirse en un realismo, ya está claro con la teoría unamuniana del naturalismo espiritualista. La idea de *mononi ōzu* presupone abandonar desde el principio el obrar de la razón que es la causa principal de la ruptura entre el yo y el objeto. Con los ojos u oídos sin mancha como un espejo límpido, renunciando a los propósitos egocéntricos, mirar o escuchar atenta y pacientemente hasta que éste muestre su verdadera figura. Pues, *mononi ōzu* quiere decir, según la expresión de Norinaga, responder humilde y sinceramente al kokoro de la cosa con tu magokoro, ya que la cosa es dueña del kokoro humano y éste su siervo. El mayor acento de la frase, sin embargo, está en una espontaneidad e inmediatez de la respuesta del yo al objeto en este momento clave como el reflejar de un espejo límpido o, mejor aún, como la caída natural de una fruta madura de un árbol en una silenciosa y apacible tarde otoñal. Una caída aparentemente repentina y accidental, pero producida sólo después de su lenta y *natural* maduración que se realizó a través de su obrar constante y no intencional. Creemos que esta idea de espontaneidad de una producción artística corresponde precisamente a la idea unamuniana de «instantáneas de arte» a que nos referimos antes.

La expresión «el color del kokoro de la cosa se hace un poema» también está preñada de significación. El color, *iro*, como decíamos antes, significa lo manifestado, lo exteriorizado, la materia y, sobre

(78) Nietzsche: *Ob. cit.*, p. 44.

todo, el cuerpo carnal. Aquí lo entendemos por «la figura concretamente encarnada del espíritu» o la esencia de esta cosa, la cosa concreta que se ofrece ahora delante de tus ojos. A primera vista parece una circunlocución intolerable o un círculo vicioso. Pero no lo es. Por ejemplo, cuando se dice «el pino», este pino, habitante «des forets de symboles», está manchado de ideas sociales y no es su figura auténtica, no es su kokoro. Y mientras su kokoro está cubierto bajo la capa gruesa de asociaciones ideales, el kokoro humano no lo puede ver. Los ojos de kokoro —quizá equivalen a los «ojos de carne resucitada» de que habla Unamuno, aunque creemos que tienen poco que ver con el «ojo artístico» (das künstlerischen Sehen) de Wölffin (79)— aún no lo pueden ver. Hay que manifestarse, hay que salir fuera. Y cuando sale fuera, revelándose así a los ojos del kokoro humano, este kokoro revelado de aquel pino es «el color» de su kokoro. Hemos visto que Bashô también lo llama en otro lugar «la luz de la cosa que te ilumina». También emplea, para decir lo mismo, la otra expresión «tan pronto como uno siente la emoción manifestando la cosa su *bi*». *Bi* significa algo muy diminuto, delicado, leve, tenue, sutil, etc. El poeta quiere expresar con esta palabra, literalmente sutil, el misterioso momento inicial de un acontecimiento extraordinario, de caer silenciosamente el telón y empezar a aparecer algo totalmente nuevo, algo que no es cotidiano. Y si en las expresiones anteriores esta aparición de la realidad está captada, por decirlo así, «ópticamente», por «el color» y «la luz», esta vez el poeta la capta más bien «físicamente», directamente por la emoción, este drama silencioso de quebrarse la cotidianeidad. Por tanto podemos comparar este *bi* de Basho con lo que llamó Schiller una «disposición musical»: «La percepción se verifica en mí primeramente sin objeto claro y definido; éste se forma más tarde. Un estado de alma musical le precede y engendra en mí la idea poética» (80). Aquí nos parece que la interiorización es tan honda que este síntoma sentimental de la presencia de la cosa, que viene desde dentro como si surgiera desde el hondón oscuro de su propia alma, no puede distinguirse de la emoción misma; ya no sabemos distinguir si esta emoción pertenece al kokoro del poeta o a la cosa misma. Ella ha nacido en la raíz del kokoro de la cosa a la vez que en la raíz del kokoro del poeta. El kokoro de la cosa y el del poeta quedan fundidos en uno en esta emoción. En ella ha desaparecido la oposición entre el sujeto y el objeto. En cambio, si interviene alguna intencionalidad o razonamiento, aunque sea mínima, inmediatamente se produce de nuevo el dualismo y la cosa se encubre. Y la poesía hecha de este modo ya está privada del encanto, de una emoción auténtica, es decir, una emoción arraigada en la cosa misma a la vez que en el alma del poeta.

Ahora bien, ¿en qué momento aparece este «color»? No lo sabemos. No está en la voluntad ni en la presciencia del hombre. La iniciativa pertenece enteramente a la cosa. Lo único que está permitido para el hombre es preparar el terreno adecuado en su propio kokoro para recibir su visita imprevisible «siendo diligente, sin cesar, en su interior», o sea, vaciando cada vez más su kokoro. Pero si cambiaoms el punto de vista, las cosas deben de estar originariamente desnudas, mostrando siempre su propio aspecto como tal. En este sentido, verse o no verse «el color» depende únicamente del estado del kokoro humano. Esto parece, a primera vista, contradecir la afirmación que acabamos de hacer. Pero no es así. Porque mientras no se ve «el color» no se ve

(79) «Y la visión del idealismo está muy lejos de la visión beatífica, que es visión de carne, visión con ojos de carne resucitada» (*El Greco, ob. cit.*, p. 756).

(80) Carta a Goethe, 18 de marzo de 1796.

tampoco su propio kokoro, ni existe todavía él mismo, su verdadero yo, o como si no existiera. Es decir, ver la cosa en sí y nacer —o, es lo mismo, revelarse y tomar conciencia de sí mismo— el verdadero yo del poeta son una cosa inseparable. Pues entonces por primera vez el espíritu humano, «como por milagro, se ha hecho semejante a la turbadora figura de la leyenda, que tenía la facultad de volver sus ojos hacia sí misma para contemplarse; ahora es a la vez sujeto y objeto, poeta, actor y espectador» (81). Siendo tal el caso, es lo mismo decir que la iniciativa pertenece a la cosa o al kokoro del hombre. Sin embargo, si pensamos en que este kokoro auténtico, que huye de todos los propósitos y cálculos, nace sólo coincidiendo con la venida de la cosa, hay que reconocer que éste mismo no pertenece, en rigor, al hombre. Por tanto, en «ser diligente en su interior», si gana demasiado la voluntad de serlo, entonces se cae en una contradicción y nunca se puede llegar a serlo realmente. Aquí existe una paradoja de que el «ser diligente en su interior» se completa sólo cuando logra de veras abandonar no sólo el mínimo residuo de la intención de serlo, sino hasta la misma conciencia de no serlo. Pero eludir la propia conciencia ya no es, desde luego, una obra del yo como conciencia. Aquí nos encontramos con una visión muy diversa de una manera de pensar cartesiana acerca de la realidad. Y sin duda, en este punto está también una de las razones de rechazar Unamuno al idealismo cartesiano (82).

Ya hemos dicho que Bashō creía que «la Naturaleza autocreadora es el único *tane* de la poesía». Y creemos que esta afirmación puede corresponder perfectamente a la otra unamuniana «la naturaleza es arte». Es un episodio conocido que el poeta japonés ante el paisaje maravilloso de Matsushima exclamó: «Zōka-no tenkō, el arte celestial de la Naturaleza, ¿quién podría describirlo con tintas y palabras?», sintiéndose incapacitado para crear ningún poema en el momento. Y el poeta español, gran amante del paisaje, también dejó escrita una frase similar: «Un cuadro de Dios, el paisaje de Castilla» (83).

*

La analogía que hemos tratado de ver desde el punto de vista estético entre Unamuno y el pensamiento japonés tradicional, por supuesto, no se debe generalizar de ningún modo. Si acentuamos la

---

(81) Nietzsche: *Ob. cit.*, p. 44.

(82) Por ejemplo, leemos en su libro *En torno al casticismo:* «Una verdad sólo es de veras activa en nosotros cuando, olvidada, la hemos hecho hábito; entonces la poseemos de verdad» (*ob. cit.*, p. 107). Nos parece que esto no se refiere simplemente al mecanismo irónico de la conciencia-inconsciencia, sino antes bien, a la honda paradoja de la realidad de que tratamos aquí. Y cabría decir, de paso, que la famosa expresión de Cézanne «realiser les sensations», que conmovió tanto a Meier-Graefe, Rilke y otros, no debe tener otro sentido. Con estas palabras el pintor quiso acentuar la importancia del cultivo desinteresado de la «lucidité» para la Naturaleza liberando sus ojos de todo el sistema de símbolos y de sus propias pretensiones. Su afirmación de que tan pronto interviene su «yo» en el trabajo, todo se estropea, lo indica. Rilke también dice: «la transformación en cosa, la realidad elevada hasta lo indestructible *por su propia experiencia del objeto*, esto era lo que le parecía la intención de su más íntimo trabajo» (Carta a Clara Rilke, 9 de octubre de 1907). Y sin embargo Cézanne no paró de trabajar: viejo, enfermo, gastado, todas las noches hasta el desfallecimiento por su constante trabajo diario. A ese trabajo que «ya no tenía predilecciones, ni inclinaciones ni antojos en la elección, cuya menor parte componente había sido examinada en la balanza de una conciencia infinitamente móvil» (Rilke: «Carta a Clara», 18 de octubre de 1907) nos parece corresponder exactamente el «ser diligente» de Bashô.

(83) *Andanzas*, Col. Austral, p. 273.

diversidad entre ellos existiría una diferencia mucho mayor de la que pudiéramos esperar, y es evidente que Unamuno nació por cierta razón en el país de Cervantes y Goya y no de Sesshu y Bashō. A pesar de lo dicho, sin embargo, cuando pensamos en la posición y actitud de Unamuno frente al idealismo y racionalismo europeos, no podemos menos de recordar la de aquellos japoneses de la era de *Meiji* que también tuvieron que luchar duramente con un destino y problema similares. Ya hemos visto claramente que el pensamiento japonés, igual que el unamuniano, siente constantemente una necesidad de trascender el conocimiento conceptual. Ante un análisis racional es también algo que se manifiesta inevitablemente como «muchedumbre de ideas contradictorias entre sí, pero que se han hecho carne de nuestro pensamiento» (84). Hay que reconocer que ambos pensamientos son pensamientos-vivencias, en el fondo inefables, que no se pueden reducir a un razonamiento puro, y si intentamos reducirlos eliminando las contradicciones intrínsecas, caeríamos forzosamente en el dilema de «traer por otra parte el daño de despotencializar nuestras ideas» (85).

¿O alguien tal vez protestaría diciendo que los japoneses se han familiarizado con la filosofía de «la Nada», mientras el pensamiento unamuniano está en su polo opuesto y que esta discrepancia es demasiado básica para que se pueda fundar algún paralelismo sobre ella? Ciertamente se puede decir, como principio, que la mayoría de la clase intelectual japonesa, incluyendo a Bashō, están muy influidos por esta idea y tenemos que reconocer que, en cuanto a este punto, existe una distancia considerable entre ellos y Unamuno, que dice:

> ... y desde niño nada se me aparecía tan horrible como la nada misma. Era una furiosa hambre de ser (86).

Pero por ahora no es nuestra intención profundizar el problema, sino sólo nos limitaremos a decir que el concepto de «la Nada», originariamente extranjero, no actuó negativamente sobre la idea primitiva optimista del pueblo japonés con respecto a la naturaleza y a su propio ser. Al contrario, el concepto mismo sufrió una honda influencia de esta idea incomparablemente menos desarrollada desde el punto de vista de la formulación filosófica. Al menos podemos afirmar que «la nada» que entiende Unamuno en el párrafo citado no tiene nada que ver con este concepto japonés. Creemos que si por esta idea se entiende alguna especie de nihilismo sería un gran error, pusto que lleva en el fondo una absoluta afirmación no sólo del Ser Universal, sino de todos los seres vivientes individuales y todas las cosas concretas hasta las más insignificantes como «gota que espeja el Universo». Citemos un ejemplo digno de crédito: Dōgen (1199-1253), fundador de la secta *Sōtōshū* y autor de *Sōbōgenzō*, dice:

> La realidad es... este aspecto mismo, este corazón mismo, este mundo mismo, estas nubes y lluvias mismas, esta vida cotidiana misma, estos sentimientos mismos de alegría, tristeza, agitación y serenidad... (87).

---

(84) Prólogo, *ob. cit.*, p. 12.

(85) *Ibid.*

(86) *Del sentimiento...*, *ob. cit.*, p. 15.

(87) La secta *Sôtôshu* constituye una de las principales corrientes del budismo zen en Japón junto con la otra *Rinzaishu*, que es más «intelectual» y «dialéctica» y aquélla más popular y sencilla. *Shôbôgenzo* no sólo es el texto principal para esta secta, sino también uno de los libros más bellos y profundos jamás escritos en la lengua japonesa.

Y Dõgen afirma que en estas realidades triviales brilla la Verdad, la presencia de Buda. Esta es la interpretación japonesa de la Nada. Y el caso de Bashõ es lo mismo. Por él las cosas tan humildes y poco poéticas como una rana del viejo pantano, los excrementos de un ruiseñor, la orina de un caballo, piojos y pulgas, la encía de un pez desecado, etc., fueron convertidos en una realidad profunda y poética. Y, por otra parte, cuando reflexionamos sobre nuestra historia de pensamiento y vida, nadie dudaría que en ella corre, sin interrupción, algo que podríamos llamar «el sentimiento trágico de la vida» como su melodía principal. Si como Unamuno dice, «hay, creo, también pueblos que tienen el sentimiento trágico de la vida» (88), el pueblo japonés tiene que ser uno de ellos.

YASUNARI KITAURA

Andrés Mellado, 46, 6.º D
MADRID-15

(88) *Del sentimiento...*, *ob. cit.*, p. 22.

A MI ME HA OCURRIDO TODO AL REVES

A mí me ha ocurrido todo al revés. De niña era indiferente a las muñecas y amaba a los soldados y a un tebeo que veía en las páginas de Pinocho. *El tebeo se llamaba: «De cómo pasan el rato Currinche y don Turulato», además me apasionaba «el revés de las cosas». Pasé muchas horas examinando los resortes de las camas, el fondo de los sillones, la vuelta de las cortinas y de los trajes y desarmando juguetes. El hecho de que hubiera «un revés y un derecho» me preocupaba tanto, que cuando por fin logré aprender a leer, lo hice aprendiendo a leer «al revés» y logré hablar un idioma que sólo entendía mi hermana. Las monjas teresianas estaban sorprendidas ante mi necedad: «Ofendes a Dios», y para mostrarme mis ofensas debía clavar una espina de rosal en un Sagrado Corazón que estaba colocado sobre el pupitre de la monja. Yo clavaba la espina y me quedaba tan campante. «¿No tienes remordimientos?», me preguntaba mi padre con aire preocupado. «No, no tengo remordimientos.» Al final, cuando ya mi padre era muy viejo, continuaba asombrado: «¿Todavía no tienes remordimientos de nada?» Era penoso, ¡no tenía remordimientos! Más bien, todavía no los tengo...*

Mi amor al teatro nació justamente del enorme revés y derecho que existe en él. ¡Es magnífico!, como diría Paz. Abandoné al teatro sólo «por un tiempo». ¡Malo! Nunca hay que casarse «por un tiempo».

En el matrimonio había «un revés y un derecho» tan desordenados ambos que nunca supe por qué me casé, ni si realmente me casé, ya que a los siete años de casada resultó que no lo estaba, pero que sí estaba casada por antigüedad o algo así. Y cuando treinta años después Paz hizo el divorcio, resultó que tampoco estaba divorciada, según me explicó Rodolfo Echeverría, cuyo hermano Luis era entonces presidente de México.

—¡Anda tú, el poeta no está divorciado! —me dijo Rodolfo en su enorme despacho del Banco Cinematográfico de México, y del cual era director.

Rodolfo llamó por teléfono a Galléstegui, el subsecretario de Relaciones Exteriores, para que me diera un pasaporte mexicano, porque unos días antes el secretario de Galléstegui, sin dejar de leer su periódico, me recogió el pasaporte que llevé a refrendar para viajar a Houston con Helenita Paz que estaba muy enferma. También, sin dejar de leer su periódico, el secretario de Galléstegui me anunció que ya no era mexicana porque me había divorciado de Paz.

Muy preocupada había ido a buscar al representante de España, que era muy guapo y muy amable y se llamaba Alonso Alvarez de Toledo. Alonso me aconsejó salir de México para recuperar mi antigua nacionalidad española, pues ya tampoco era española. ¿Salir de México sin pasaporte? «Te cruzas la frontera en la cajuela de un coche», me aconsejó. Un tiempo después, en 1971, ya no estaba Alonso, había otro representante, pero mi situación continuaba estacionaria: ¡yo no era nada! Ni casada, ni divorciada, ni mexicana, ni española, ni siquiera gachupina. Así suceden las cosas cuando las organizan los poetas «al revés volteado», como se dice en México, y los peninsulares exclaman: «¡Vamos, eso tú te lo has inventado!»

Rodolfo Echeverría actúa en la vida como en el teatro: «de mentiritas», por eso siempre está contento. Lo conozco muy bien, debutó en el teatro conmigo y con mi hermana Deva, de la que fue novio. Lo llamábamos «Taltibio», el nombre del personaje que interpretó en Las Troyanas *y que fue su primer papel teatral. Rodolfo paso del teatro al cine y trabajó alguna vez en alguna película escrita por mí. Durante los ensayos de teatro, su hermano Luis se sentaba en una sillita a contemplar nuestros progresos. Era más joven que Rodolfo y muy callado y flaco. Nunca supimos si también él deseaba ser actor, porque no lo dijo. Tal vez le gustaba más que a Rodolfo, ya que creo que en la política hay bastante de teatro, aunque sea un teatro «al revés», y Luis, el hermano de Rodolfo, llegó a primer actor...*

En 1972, en el despacho de Rodolfo, yo estaba muy enfadada y discutimos: yo quería un pasaporte que dijera: «divorciada» y «mexicana por matrimonio». Rodolfo se echó a reír:

—¡No compliques, eres mexicana!

Olvidaba que a mi hermana Deva y a mí siempre nos llamó «las gachupincitas», y que en los diarios, a partir de 1968, me acusaban de ser española naturalizada mexicana... En cuanto al divorcio, explicó:

—¡Olvida eso del divorcio! Todos conocemos al Poeta, está loco—. Luego, observando una vieja fotografía que yo le llevé, y en la que aparecían juntos Paz y él, tomada por mí en 1937, exclamó riendo:

—¡Yo era más guapo! No estaba panzón como el Poeta.

Rodolfo llamó a Gallástegui por teléfono: «Te mando a Elena Garro..., ¿Por qué le quitaste el pasaporte?... Dáselo... No cierren Relaciones, espérenla...»

Eran las tres de la tarde, habían pasado muchos años y Rodolfo seguía joven y riendo. De pronto también él se acordó de que «era muy tarde», y de prisa me envió con Gallástegui, que me recibió con solemnidad.

—¿Que no es usted mexicana? Vamos a pedir su expediente, señora.

Y ordenó por teléfono: «¡Suban el expediente de la señora del embajador don Octavio Paz, parece ser que no es mexicana.» Esperamos unos minutos sonriéndonos mutuamente. Sonó el teléfono y Gallástegui escuchó con gravedad y luego se dirigió a mí:

—No, señora; usted nunca fue española, ni figura su divorcio...

La escena era «al revés volteado». Le recordé al subsecretario que en 1944 don Pablo Campos Ortiz, director del Diplomático, debido a la indignación de Paz cuando en Relaciones Exteriores me negaron un pasaporte por considerarme española y me exigían la nacionalización, trámite que duraría algunos lustros, ya que yo no era «refugiada», sino gachupina, ordenó que me dieran un papel, que mostré, y en el que me declaraba mexicana por matrimonio o algo así. Gallástegui repitió: «Lo ignoraba»...

Le recordé también que en agosto de 1967, mi suegra me anunció que Paz llegaba casado de la India para ingresar en el Colegio de México. En efecto, en 1959, estando viviendo ambos en París, Paz promovió un divorcio por correo en Ciudad Juárez, y el juez de esa ciudad dictó sentencia contra mí «por rebeldía de la demandada al negarse a presentarse frente a esta autoridad». Por mi parte, yo ignoraba la existencia de dicha autoridad y su sentencia. Un abogado español, refugiado y amigo de Carlos Madrazo, promovió un amparo contra esa «sentencia» que ignoró, entre otras cosas, que el matrimonio se había hecho bajo la fórmula: comunidad de bienes o sociedad económica, y que me dejaba en la calle. El abogado español presentó, entre otras pruebas, un pasaporte mexicano extendido por el embajador Rafael Nieto (que en paz descanse) cuatro años después del «divorcio de Ciudad Juárez». En 1970, según supe en 1971, perdí el amparo, pues el subsecretario de Relaciones Exteriores don Gabino Fraga (que en paz descanse) y tres embajadores más, entre los que figuraba Nieto, declararon que el divorcio era legal. Gallástegui se sintió incómodo, estaba en un mal paso: el presidente Luis Echeverría declaró fraudulentos a todos los divorcios hechos en Ciudad

Juárez, y Gallástegui temía que «el fraude» se hiciera público. «¡A ver qué escándalo nos arma esta señora!», decían sus ojos preocupados. «La señora» estaba en un «paso peor» y no deseaba ningún escándalo. Al final aceptó darme el pasaporte con el término «divorciada» exigido por mí, pero se negó a poner: «mexicana por matrimonio» o por lo que fuera. Quizá por cortesía, en México la cortesía priva, me cambió el año de nacimiento para hacerme más joven, o tal vez para privarme del hecho de haber nacido española. En México nunca se sabe... Lo acepté. No había «dos sopas», como decimos por allá...

El pasaporte me servía de poco, pues me enteré que desde 1968 existía «un arraigo» contra mí para que no pudiera abandonar el país, aunque me urgiera llevar a Helenita a Houston por consejo de un cancerólogo amigo: el doctor Roberto Garza, y que actualmente es director de Cancerología. Habían operado a Helenita en el Sanatorio Español y le habían dado un tratamiento equivocado. En aquel año de 1971 vivíamos aisladas en un piso cuyo edificio estaba sólo habitado por gachupines de la Honorable Colonia Española, y que fueron los únicos que aceptaron alquilarme un piso, pues yo me había convertido en la «enemiga pública número uno de México». En una especie del famoso gangster *norteamericano: Dillinger. Me parece que han cambiado el himno nacional y que ya no se canta: «Mexicanos al grito de guerra...», sino «Mexicanos al grito de Garro...», y sigue: «empuñad el fusil y el cañón...» Eso sucede desde 1968. Nadie nos frecuentaba, excepto algunos líderes estudiantiles del famoso Movimiento que tantas catástrofes produjo. Roberto Garza, haciendo un acto heroico en el nombre de la medicina que tanto ama, se presentó una medianoche, examinó a Helenita y ordenó: «¡Llévala a Houston!»*

¿Cómo llevarla con «el arraigo»? Lo pensé y decidí escaparme, y en un famoso amanecer, Helenita y yo huimos como dos cowboys...

Siempre fui obediente, y el exceso de obediencia es malo, pues de pronto surge la necesidad de desobedecer, y se hace de una manera estrepitosa, se produce un estallido parecido al de una máquina que acumula vapor. «Más vale ponerse una vez colorada que cien descolorida», me repetía mi madre reprochándome mi debilidad de carácter. Por su parte, Paz me exigía: «¡Debes aprender a decir: no!»... Tenía mucha razón, y si lo hubiera aprendido a tiempo, no hubiera dicho «sí» aquella mañana de 1937 en la que yo debía examinarme de latín y en la que se atravesaron entre el examen y yo Paz y sus amigos, tiraron mis libros bajo la escalera de una oficina sucia y me ordenaron callar cuando escuchara la fecha de mi nacimiento. Todo iba de prisa y a paso militar. Subimos la escalera y llegamos a

un despacho en el que un hombre de gafas leyó, según me enteré después, la epístola de Melchor Ocampo, que, también lo supe después, es la epístola laica del matrimonio en México. Me aburrió el texto y me senté en un sofá de bejuco, ¡no tenía mucha calidad literaria! «¡Póngase de pie, que se está casando!», exclamó indignado el oficinista, que resultó ser don Próspero Olivares Sosa, el juez casamentero de México. Me puse de pie, y Próspero ordenó: «¡Firme aquí!», y firmé. Tenía mucha prisa en llegar a mi examen de latín, y antes de subir la escalera, Paz y sus amigos me prometieron que llegaría a tiempo. ¡No llegué nunca! ¡Nunca!... Pensaba en el examen y no escuché la fecha de mi nacimiento, y resultó que en el acta que firmé tenía más años para resultar mayor de edad. Por eso luego resultó que no estaba casada, pero que sí lo estaba «por antigüedad».

En octubre de 1968, recordando las palabras hipnóticas de Paz: «Debes aprender a decir: ¡no!», dije «¡no!» cuando el procurador general de la República se equivocó, y salí en todos los diarios y revistas del país como uno de «los jefes del complot comunista para derrocar a las instituciones del Gobierno». El procurador había «descubierto los hilos de la conjura en media hora», decían los diarios, pero el procurador se equivocó. Se lo dije a los periodistas, y entonces mi situación se volvió una «causa perdida para siempre». El mundo me cayó encima y desde entonces continúo en la dimensión de «al revés volteado». Ahora tengo la impresión de que si no hubiera escuchado la orden de Paz y hubiera dicho: «sí», todo hubiera sido diferente. Por eso un «sí» o un «no» pueden ser definitivos en la vida, pero lo aprendí tarde, muy tarde... «Te pusiste a las patadas con Sansón», me dijo Julio Bracho, y ¡era verdad! ¡Muy verdad!, aunque los peninsulares repitan: «Eso tú te lo has inventado»

En 1937, en Valencia ignoraban el «fraude» de mi matrimonio, y todos nos mimaban como si fuéramos chicos muy buenos.

Los mexicanos estaban preocupados con «la causa». Vivíamos casi todos en la casa del Grau y me dejaban poca libertad de acción. Fernando Gamboa, con su bigotito a lo Hitler, procuraba no escucharme jamás, y su compañera Susana Steel padecía la suficiencia de las «intelectualas» de la época: «Debes comprender...» Sí, debía comprender que era una insolente, y en eso Susana llevaba un poco la razón. Nuestro cuarto en la casa del Grau estaba forrado de seda y tenía una terraza que dominaba las rejas y el jardín de entrada. Los Gamboa la querían, y fui al «invernadero», donde dormía Juan de la Cabada, a quejarme.

—Aguanta, muchacha, son martillos categóricos —me dijo Juan, y nos fuimos a la Casa de la Cultura a visitar a Paco Gil.

En Valencia la vida giraba alrededor de la Casa de la Cultura, y Paco, un músico flaco, era el director. No se parecía a Rafael Alberti con su perfil griego y que en Madrid nos preguntaba por las noches: «¿Hubo paqueo?» «El paqueo» eran tiros que salían de los balcones apagados. En Valencia no había «pacos», sólo había Paco Gil, siempre ocupado en los salones del segundo piso de la Casa de la Cultura. Yo iba muy poco por allí, y los mexicanos me juzgaban mal. Pla y Beltrán, un poeta jorobadito, salía a mi encuentro y me decía:

Este galapaguito
no tiene *mare;*
lo parió una gitana,
lo echó a la calle...

Todo iba viento en popa, Silvestre Revueltas debía escribir: «México en España», el himno de los combatientes mexicanos, y «Homenaje a García Lorca» para diez instrumentos. La orquesta era la de la Asociación de Profesores de Orquesta UGT, bajo la dirección de Revueltas. Por su parte, Octavio Paz debía dictar una conferencia: «La música de Silvestre Revueltas», y María Luisa Vera diría el texto popular del «Renacuajo paseador», un ballet *pantomima para marionetas compuesto por Revueltas. Este concierto-conferencia debía efectuarse en Madrid el 17 de septiembre, en la sala de la Sociedad Española de Amigos de México, en la calle de Medinaceli, número 6, y estaba organizado por la Delegación de Propaganda y Prensa, en colboración con la Asociación Española de Amigos de México y la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura en Madrid. ¡El acto era muy serio! Sin embargo, Revueltas, a quien habían puesto a vivir en la casa de un músico español para que se inspirara, ¡no hacía nada!*

El músico español llegó desaforado a la Casa de la Cultura: «¡Está loco!... ¡Está loco!», anunció ante el desconsuelo de Paco Gil, que, con gran seriedad, organizaba el concierto-conferencia. No era tan grave lo que pasaba: el músico español nunca había visto a un borracho mexicano, y Revueltas era muy borracho.

Los mexicanos hicieron una junta de emergencia: ¡era necesario controlar al camarada Revueltas! Y comisionaron a Juan de la Cabada para que vigilara al «loco» y lo obligara a escribir su música. Juan ya había entregado «Taurino López» a Manolito Altolaguirre para publicarlo en Hora de España.

—¡Caramba, muchacha, tengo que vigilar a este cuate! —me dijo Juan, y se fue de la casa del Grau.

Volvió a los dos días, y Mancisidor organizó una junta para juzgar la irresponsabilidad del camarada Juan. Este estalló: «¡Revueltas es dipsómano!... ¡Dipsómano!» repitió rojo de ira.

En la Casa de la Cultura, Paco Gil se llevó las manos a la cabeza: «¡El acto está programado!» Pla y Beltrán gritó: «¡La gente espera en Madrid!» Y Silvestre Revueltas rompía puertas, maldecía y se escapaba.

En un sofá, escuchando el drama, estaba una mujer flaca y rubia. La mujer sonreía y nadie correspondía a su sonrisa. «¿Are you american?», me preguntó. Charlé con ella, pues me disgustó la descortesía de los otros. Dijo que era periodista norteamericana, y me preguntó si me gustaba Nueva York. ¡Claro que me gustaba!, y le conté que me perdí el último día y a poco perdemos el viaje a España. Desde la puerta, Paco Gil me hacía señas de callar. ¿Otra vez callar? «¿Qué pasa?», pregunté. «¡Oh, tú sabes que murió Durruti», dijo ella, y agregó: «Y que murió Andrés Nin.» No sabía quiénes eran Durruti ni Andrés Nin, pero dije: «¡Claro, qué tragedia!» La periodista me dio su nombre: Anne Marie Barron. Paz se acercó, me cogió de un brazo y me arrancó del sofá azul.

—¡Qué hartura, no me dejan respirar! —protesté.

Paco Gil me dijo en voz baja: «Camarada, esta mujer es una espía.» Me indigné: «¿Por quién me tomas? ¿Has leído algo sobre Mata-Hari? Creo que debes estudiar el caso», le dije con desprecio, y bajé corriendo la escalera y topé con el espejo. Había una conjura para fastidiarme, Anne Marie Barron no podía ser espía, era demasiado fea.

Me prohibieron ir a la playa, debía ir a todas partes con los compañeros, y en la Casa de la Cultura volví a ver a Anne Marie Barron, que se alegró mucho al verme. «Vamos a dar un paseo», me dijo, y me llevó al café de la Paz y me convidó a una horchata. En el café estaba todo el mundo notable de Valencia, y Anne Marie conocía a todos, aunque nadie la saludó.

Al día siguiente, antes de llegar a la Casa de la Cultura, un niño me salió al paso: «Tu amiga te espera allí», y señaló una calle curva y adoquinada que también desembocaba en la Casa de la Cultura. El niño salió corriendo y yo fui al lugar señalado, en donde encontré a Anne Marie en un portal abierto.

—Vamos a dar un paseo —me dijo.

Acepté pensando en el café de la Paz. Caminamos mucho rato por calles desconocidas y pobres, y ella, que tenía mucho sentido del humor, me contaba anécdotas divertidas. Llegamos a un portal abierto y vigilado por dos gorgonas enlutadas y sentadas en sillitas bajas.

Ante la hostilidad que me mostraron, Anne Marie dijo: «Es de confianza.» Entramos y subimos a un segundo piso. Anne Marie llamó con los nudillos a la primera puerta y apareció un hombre joven en mangas de camisa y aspecto extranjero. «Es de confianza», dijo Anne Marie, y el hombre, que había reculado al verme, me sonrió y, juntos, nos dirigimos a la puerta situada en el extremo opuesto del descansillo, que era largo y tenía barandal de madera. Otro extranjero abrió, y Anne Marie repitió la frase: «Es de confianza.» Entramos en la habitación, en la que había una cama, una mesa y muchos papeles. «¿Quiénes son?» les pregunté. «Periodistas británicos», contestó uno de ellos. Me senté en el borde de la cama, y los tres discutieron sobre asuntos a los que no presté atención. Revisaron papeles y me sonrieron. Yo tenía mucha sed, estaba aburrida y recordaba los mercados de México rebosantes de fruta. El hombre de gafas se volvió a mí: «Estamos haciendo un trabajo sobre la guerra de España y no queremos que nos roben el tema. Es mejor que no menciones que estuviste aquí. ¿Comprendes?» «Sí, sí comprendo...» La verdad era que no me interesaba comprender nada. Anne Marie decidió irse inmediatamente, y los periodistas me dijeron sweet, *y salimos. Hacía mucho calor, y Anne Marie se perdió en el camino de regreso. Yo seguía esperando a que me invitara al café de la Paz. No lo hizo. «Es muy aburrido caminar sola, ¿verdad», me dijo. No estuve de acuerdo. Por la calle es mejor ir sola, se camina más de prisa. «Darling, no digas que me viste», me pidió Anne Marie para evitar que me echaran un regaño, y me dejó en una calle casi céntrica. Volví a verla de lejos dos veces: una, cruzando la plaza Castelar, y otra, saliendo de la Casa de la Cultura. Después Anne Marie se esfumó y nunca más la vi...*

Es decir, la encontré en el piso de Luisi Alvarez del Vayo a finales de 1944, en Nueva York. En aquellos días yo vivía sola, en un hotel y en el mismo cuarto que Ana María Carner, la hija de José Carner. Las dos éramos muy amigas de Finki Araquistáin, y por las tardes visitábamos a su tía Luisa. «Anda, hija, come pastelitos», decía Luisi. En Europa había la guerra mundial y en los Estados Unidos casi no había racionamiento. Luisi vivía en un piso muy romántico en la calle Sullivan, en un grupo de edificios de ladrillo con un enorme jardín interior con los muros cubiertos de hiedra. En ese parque, invisible desde la calle, había fuentes y pájaros y, además, bancas de piedra. En uno de esos edificios vivía en un piso bajo y estrecho un viejo francés que a Diego Alvarez del Vayo, el hijo menor de Luisi, y a mí nos producía ataques de risa. Lo visitábamos con frecuencia para reír, pues el francés se tomaba por un Mozart. ¡Sorpresa! En 1956, Paz me anunció emocionado que íbamos a conocer a ¡un genio!, y acom-

pañados de la famosa escritora hindú Santa Rama Rau, especialista en Foster, el autor de Passage to India, *que a mí no me gustaba nada, yo prefería a Kipling, y de su marido, Faubian Powers, especialista en el teatro Kabuki, y un inglés jovial, Hillary, llegamos al piso bajo del viejo francés que a Diego y a mí nos daba tanta risa. Asombrada vi que todos, menos Hillary, escuchaban boquiabiertos la música compuesta por cacerolas, sartenes, silbatazos de olla exprés, claxons, pisadas, estornudos y maullidos de gato.*

—Usted ya ha estado aquí —me dijo el viejo con severidad cuando me echó a reír.

Le recordé que lo visitaba con Diego, y el viejo me dio la espalda. Era Varese...

Pero no deseaba hablar de Varese, sino de Anne Marie Barron, que una tarde entró al piso de Luisi y al verme se echó a llorar. Estaba muy vieja y muy pobre. Vivía de la caridad del Estado y de la de Luisi. «No llores, no llores», le suplicó la tía de Finki, y le sirvió té y pastelitos. Anne Marie me preguntó varias veces: «¿Te acuerdas de Trudy?... ¡Qué buena era!», y me miraba con los ojos enrojecidos por el llanto. Anne Marie hablaba de Trudy Graa, la hermana de Luisi y esposa de Luis Araquistáin, y que hacía poco tiempo que había muerto en Londres. Cuando Anne Marie se fue, Luisi me explicó que la habían detenido en Valencia y que su hermana Trudy se presentó en la cárcel, la sacó y la llevó en automóvil a la frontera. Pero, ¿por qué la habían detenido? ¿Era una espía? Luisi se puso seria: «No hagas caso, se metió con los de la comisión aquella.» ¿Cuál comisión? Luisi calló. No hablamos más, pero me quedé aturdida. ¿Era posible que Paco Gil tuviera razón? Pensé que todos mis recuerdos estaban «al revés» o de que los había soñado. Tal vez la realidad no era la que yo veía...

—Luisi, ¿recuerdas a la camarada María? —pregunté.

—Sí, hija, claro que la recuerdo —contestó.

No dije nada más. Me habían sucedido cosas que jamás había entendido. Esa tarde, en la casa de Luisi, recordé que en Valencia tenía la sensación de no hallarme en mi sitio. Los intelectuales eran tan misteriosos que me habían hundido en la confusión. No eran claros como Cervantes, Sófocles o Kipling. Por eso me gustaba Pepe Bergamín, que hacía frases brillantes, o Cernuda, que permanecía plácido en la playa, o Altolaguirre, que tenía miedo y no empleaba palabras tremebundas, o Serrano Plaja, que hablaba de Dostoiewsky, o Miguel Hernández, que hablaba de Josefina. Los demás eran personajes raros y hablaban un idioma inconexo. Sí, estaba triste en Valencia y añora-

ba mi casa, el teatro y la universidad. «¡Cuidado con lo que escribes, hay censura!», y Paz leía y corregía mis cartas antes de echarlas al correo.

No «me hallaba», como se dice en México. En Valencia me sentía como me sentí una vez en la que salí corriendo de la Facultad de Letras para ir al teatro de Bellas Artes a tomar una clase de baile. Conocía bien el enorme teatro, sus pasadizos, sus escaleras, sus escondrijos, sus camerinos. Esa noche pasé corriendo cerca de algunos reflectores apagados y crucé pasillos cubiertos de polvo y de cables, y de pronto me encontré en plena escena, iluminada y rodeada de «damas y de caballeros», y uno de ellos, Alfredo Gómez de la Vega, el gran actor mexicano, abrió la boca y permaneció petrificado, mirándome. Los libros se me cayeron al suelo y el público rió estrepitosamente. Recogí los libros y salí huyendo. Una hermana de mi madre se hallaba entre el público: «¡Esta chica es terrible!», sentenció. Yo me sentía incómoda, y para Alfredo Gómez de la Vega siempre fui «la chica que salió de no sé dónde». Así me lo repitió en París, cuando dábamos paseos melancólicos, a él ya le habían arrebatado su papel de primer actor y yo era diplomática.

En los días de Valencia tenía la misma impresión: «era la chica que salió de no sé dónde.» No tenía papel y no entendía la obra que se representaba, y muchas veces quise recoger mis libros y salir de escena huyendo.

La ciudad estaba llena de gente. En la plaza Castelar los cartelones exigían silencio y yo recordaba al Cid Campeador y me iba a contemplar las Torres de Serrano y el río Turia. Los árboles estaban cubiertos de polvo y los jardines calcinados por el sol. Los peninsulares eran como los gachupines: hablaban a voces y discutían, y a mí me gustaba más la calle que la casa del Grau o que la Casa de la Cultura, en donde Gamboa y Chávez Morado preparaban la exposición de fotografías de la pintura mexicana de Orozco, Rivera y Siqueiros. Con ese motivo, Gamboa inventó visitar ministros. Visitamos a uno, que nos recibió en su despacho un poco improvisado y dijo algunas galanterías para «el pueblo hermano». Fernando Gamboa ansiaba llegar a Julio Alvarez del Vayo. El día de la visita Juan de la Cabada anunció:

—Yo no voy. No me gusta que me utilicen.

Juan tenía una «trayectoria revolucionaria impecable». Había estado en la cárcel y había sido vecino de celda de Carlos Pellicer, que estaba detenido por vasconcelista, no por comunista, como Juan, lo que indicaba, según aprendí en España, que Juan era superior en la

jerarquía revolucionaria. De manera que cuando Juan protestaba, los «oportunistas» callaban. Aproveché la ocasión para sublevarme: «Yo tampoco voy», y no fuimos.

Llegó la tarde de la inauguración de la Exposición Mexicana de Pintura y estuvimos unos instantes en el local prestado por el Gobierno español para mirar aquellas fotos mal tomadas. «Son un poco pequeñas», comentó Juan Gil Albert con prudencia. «En blanco y negro es difícil apreciar su valor», opinó Serrano Plaja. «Deben de ser preciosos esos murales, la pena es que no se ven», dijo Manolito Altolaguirre, y así pasó la «lata».

En la calle me encontraba con Miguel Hernández, que había descubierto una bodega de melones y me llevaba allí a comerlos. Lo encontraba solo, metido en sus pantalones de pana color canela y sus alpargatas de cintas negras. «Ha tomado muy en serio su papel de poeta-pastor», decían los envidiosos. A veces, por razones ignoradas por mí, Miguel decía de alguien: «¡Ese es un cabrón!» El adjetivo retumbaba sonoro, iba de acuerdo con su estatura y su fortaleza física. Cuando supe que había muerto de tuberculosis, me pareció natural: la tuberculosis ataca a los muy jóvenes, y cuando son fuertes, es ¡fulminante! Estaba en México, en la esquina de mi casa, y hacía mucho sol cuando Antonio Sánchez Barbudo me lo dijo. En mi casa la enfermedad que dominaba era la tuberculosis y me sentí casi hermana de Miguel...

A veces íbamos al cine, y una noche, sentado delante de nosotros, estaba el ministro Jesús Hernández. «¡Es magnífico! Un ministro en el cine y solo. Eso no lo vemos nunca en México», repitió Paz una y otra vez. ¡Claro que nunca veíamos a un ministro en el cine! ¡En México tienen sus salas privadas de cine! Serrano Plaja guardó silencio. «Parece un barbero. Mira qué patillas», dije. «¿Te vas a callar?», ordenó Paz en voz baja, y obedecí contrariada. Un poco antes de que encendieran las luces, se pusieron de pie dos filas de espectadores que rodearon al ministro y abandonaron la sala. «Son sus guardias», dijo Serrano Plaja, y nos fuimos a la placita oscura a charlar de Dostoiewsky.

Los mexicanos no le dirigían jamás la palabra a los refugiados franquistas que vivían en la casa del Grau. Cuando había bombardeos salíamos al jardín y nos agrupábamos cerca de la puerta trasera de la casa para escrutar el cielo cruzado por faros potentísimos que buscaban a los aviones alemanes. Si un avión entraba en un chorro de luz se producían tres disparos del cañón antiaéreo para cubrir la órbita de vuelo del avión. Yo siempre tenía miedo, pero sentía que los franquistas no temían nada. Una noche me volví al Marqués, que contem-

plaba emocionado el cielo: «¿No tiene miedo?» «¡Ninguno!», contestó, y supe que no mentía. «¡Haz el favor de no hablar con esa gente!» me ordenó Paz. «Es curioso, mano, aquí, en este jardín, nos podemos morir juntos», dijo Juan de la Cabada para disculpar que hubiera hablado con «ellos». El combate duró hasta el amanecer, de pronto un cañonazo alcanzó a un «Junker», y sobre la luz rosa del cielo vimos cómo empezaba a caer el avión de perfil. «¡Le dimos!... ¡Le dimos!», gritaron los mexicanos. Me volví a ver a los franquistas: «Le rompieron un ala. Caerá vivo», dijeron.

En efecto, supimos que un avión había sido derribado y que el piloto había caído prisionero. A la noche siguiente escuchamos ruidos veloces, sordos, terribles, que sacudieron a la casa. Ese tipo de ruido sólo lo había escuchado en México, cuando había terremotos. Tenía razón Cernuda, eran peores los bombardeos marinos. Cabada y Paz se pusieron lívidos.

Frente a las rejas de la casa había siempre algunos milicianos. Me detuvieron: «Camarada, ¿cuántos fascistas hay metidos ahí?», me preguntaron. «¡Muchísimos!», dije. «Duermen ahí, ¿verdad?», y señalaron la habitación con la terraza en la que dormíamos Paz y yo. No supe qué decir y ellos comentaron: «¿Ves, tú? Ahí duermen, siempre escogen lo mejor.»

—¡No, no, ellos duermen en el sótano! —dije.

Me miraron burlones: «¡Vamos, no sabes mentir!», dijo uno de ellos, y otro agregó: «¿Mentir? ¡Ni idea! ¿Así que duermen en el sótano? ¡Diles que una de estas noches vamos por ellos!», y señalaron la terraza. Me fui a la playa preocupada, muy preocupada; me había llegado la hora, es decir, nos había llegado a Paz y a mí, pero no dije nada.

Se notaba mucho que frecuentaba la playa, y Chávez Morado, con su bigote colgante, y Paz, afeitado, me detuvieron en el jardín para interrogarme sobre el color que tomaba. «Pareces una langosta.» «Me tumbo en la terraza», contesté. Y ellos, como los milicianos, tampoco me creyeron: «¡Qué bien mientes!», aseguró Paz. ¿Acaso no me daba cuenta de que un día un cañonazo marino me iba a borrar del mapa? ¡Yo era una inconsciente! Chávez Morado miró con mucha pena a Paz: «No te enojes, Octavio, ya ves que no quiere entender», le dijo dándole de palmaditas en la espalda. Los mexicanos siempre compadecieron a Paz por haberse casado conmigo o por no haberse casado, ya no sé nada a estas alturas, sólo que lo siguen compadeciendo. Su elección fue ¡fatídica! Me consuela saber que está vivo y goza de buena salud, reputación y gloria merecida, a pesar de su grave error de juventud.

Un domingo, Serrano Plaja y Manolo Altolaguirre quisieron ir a nadar, y como ellos eran «conscientes», a Paz le pareció «¡magnífico!» Nos fuimos a El Saler en un autobús que salió retrasado. El paisaje de canales, acequias, huertos, arrozales, y además la playa, nos deslumbró. Vimos que la tarde caía con precipitación. Era necesario apresurarse para alcanzar el autobús, y echamos a andar por la carretera rumbo a Valencia. «Es el sistema de riego de los árabes», explicó Serrano Plaja. Paz temía perder el autobús, y yo creía que no existía: «Te equivocas, el Estado se ocupa de que esté a la hora», dijo Serrano. «Cuando el Estado ordena, sólo desordena», respondí, y Manolito estuvo de acuerdo conmigo y nos adelantamos para poder hablar sin ser «ortodoxos y objetivos».

De pronto, y sin previo aviso, apareció una flotilla de «Junkers» que se dirigía a Valencia. El cielo, a lo lejos, se abrió como un enorme abanico de chorros de luz que se movían como echando aire. «El ventalle de cedros aire daba...», había escrito San Juan de la Cruz, y el «ventalle de los reflectores antiaéreos fuego daba». La barrera era infranqueable; sin embargo, las flotillas de «Junkers» venían una tras otra y la carretera se llenó de campesinos que corrían en dirección opuesta a la de Valencia.

—Vienen en un portaaviones... —dijo Serrano Plaja—, y Manolito y yo echamos a correr con los campesinos.

Paz corrió tras de nosotros, me alcanzó, me sujetó por un brazo y ordenó: «¡Nosotros vamos a Valencia!» Manolito se sublevó: «Chico, es absurdo avanzar hacia donde caen las bombas.» Los aviones que no lograban cruzar la barrera antiaérea soltaban su carga explosiva muy cerca de nosotros, y lo lógico era alejarse, como hacían los campesinos. Empavorecida, me solté de la mano de Paz y corrí a campo traviesa y empecé a hundirme en lodo: me había metido en un arrozal. Empecé a llorar. Era de noche y no veía a los demás. Surgieron una viejecita y un viejecito que me sacaron de allí y me llevaron a su casa, situada al borde de la carretera, y todos nos reunimos en su huerto. «¡Échate bocabajo y no cierres la boca. Las bombas desplazan aire y pueden estallar los pulmones! ¡Detente la nuca con las manos, la sacudida puede desnucarte!», ordenaba Serrano Plaja, que, tendido bocabajo sobre la tierra, me sostenía la nuca con las manos.

—¡Qué buenos sois, qué buenos! —repetía Manolito a los dos viejecitos, que, de pie, observaban el fragor de la batalla.

—Ya pasó, ya pasó todo, pequeña —repetían ellos.

Muy tarde se fueron los aviones. Nos sentamos en el huerto oscuro, al amparo de las ramas bajas de los árboles. El viejecito nos

obsequió melones y rebanadas de un pan muy blanco, envuelto en una servilleta, también muy blanca. Allí, en la oscuridad del huerto, descubrí que los dos viejecitos eran dos Santos que se habían aparecido para consolarnos y cobijarnos del peligro, y ante la frase repetida de Manolo: «¡Qué buenos sois, qué buenos!», recordé a los Evangelios y a los milagros. Ya sin miedo echamos a andar hacia Valencia, y sucedió otro milagro: nos recogió un automóvil que nos llevó a la ciudad oscura. Manolito perdió su bañador.

ELENA GARRO

Hostal Albarrán
Avda. José Antonio, 29
MADRID

ALGUNOS ASPECTOS DE LA OBRA POETICA DE FRANCISCO BRINES

A don José Manuel Blecua

1) DESCRIPCION DE «ENSAYO DE UNA DESPEDIDA»

Bajo el título general de *Ensayo de una despedida* (1), el poeta Francisco Brines, nacido en 1932 en la localidad valenciana de Oliva, ha recogido los cuatro libros de poemas que constituyen, hasta el momento, toda su obra publicada. Esta medida, tan oportuna, de reagrupación y al mismo tiempo de difusión, permite al lector, por una parte, un más fácil acceso a esta poesía que, como decimos, se hallaba dispersa en cuatro volúmenes, hoy día prácticamente inencontrables: *Las brasas* (1960), premio «Adonais» de 1959 (2); *El santo inocente* (1965), que ahora, en su primera reedición, ampliada con un poema, cambia su título por el de *Materia narrativa inexacta* (3); *Palabras a la oscuridad*, premio de la Crítica de 1966, fecha de su aparición (4), y *Aún no* (1971), al que se le añade un nuevo poema satírico que no alcanzó a insertarse donde le correspondía, dentro de la natural disposición del libro, por haber sido escrito tras la publicación del mismo (5). Por otra parte, la edición conjunta de la obra de Brines viene a poner de manifiesto de forma bien patente su carácter unitario y complejo, suficiente garantía, a nuestro juicio, de sinceridad y fecundidad.

2) EL ENTORNO VITAL Y LITERARIO

Si atendemos a las experiencias editoriales de aquellos poetas que siendo coetáneos de Francisco Brines presentan en su poesía

---

(1) Francisco Brines: *Ensayo de una despedida*. Poesía 1960-1971. Plaza & Janés, Barcelona, 1974. Advertimos que de ahora en adelante siempre que citemos algún poema o fragmento de Francisco Brines lo haremos sirviéndonos de esta edición. Por tanto, sólo haremos constar, al lado de cada cita, entre paréntesis, el número de la página en donde se encuentra el texto original.

(2) Francisco Brines: *Las brasas*. Adonais, Madrid, 1960.

(3) Francisco Brines: *El santo inocente*. Poesía para todos, Madrid, 1965.

(4) Francisco Brines: *Palabras a la oscuridad*. Ed. Insula, Madrid, 1966.

(5) Francisco Brines: *Aún no*. Ocnos, Barcelona, 1971.

una calidad de altura similar a la de éste, es muy curioso observar cómo todos ellos han coincidido, a la hora de reunir sus versos en un solo tomo, en llevar a cabo tal proyecto durante un mismo período de tiempo, que es, además, extremadamente reducido. Tan sólo cinco años escasos median entre la aparición de la *Opera omnia* de Claudio Rodríguez (6), poeta de esta promoción, que en 1971 realiza por vez primera semejante empresa, y la de Jaime Gil de Biedma, cuya poesía reunida ha salido al mundo de la literatura a comienzos del pasado otoño (7). Entre ambos extremos se suceden, bajo idéntico empeño de totalidad, numerosas publicaciones, como, por ejemplo, la de José Angel Valente (8) y la de Angel González (9), en 1972; la de Carlos Barral (10), en 1973, y la de Ricardo Defarges (11) y el propio Brines, en 1974. Al repasar las obras de estos autores comprobamos que en ellas se asientan visiones muy dispares del mundo y de la vida, pero, en cuanto que son reflejo más o menos directo de una realidad común y de una misma presión ambiental compartida, inevitablemente mantienen también rasgos semejantes e identidades. Son las líneas de incidencia cosmovisionarias, que aúnan el sentimiento intelectual de los hombres de una misma época, polarizándolo uniformemente hacia un objetivo axiológico y, como tal, predominante y preeminente. Como consecuencia del acoplamiento del «yo» a la incesante corriente del mundo, siempre en perpetuo dinamismo, el hombre, en su conciencia, adoptará una postura fundamentalmente ética. La poesía de este período, por tanto, habrá de ser eminentemente una poesía de experiencia, en la que el poeta nos transfiere su directo conocimiento de la vida a través de un empirismo eticista, sin pretensiones absolutas, que las más de las veces entraña una crítica personal —satírica en ocasiones— de la conducta y el comportamiento humanos.

3) RELACIONES DIACRONICAS

Todo poeta, por muy innovador que se piense, no surge de la nada, sino que brota forzosamente de una tierra más o menos abonada, más o menos alejada, pero siempre receptora de su germinal arranque. Esta tierra sustentadora, que es la tendencia lírica a la cual va a adscribirse, por inclinación temperamental, cada nuevo poeta, po-

---

(6) Claudio Rodríguez: *Poesía 1953-1966*, Plaza & Janés, Barcelona, 1971.
(7) Jaime Gil de Biedma: *Las Personas del verbo*, Barral, Barcelona, 1975.
(8) José Angel Valente: *Punto Cero*, Barral, Barcelona, 1972.
(9) Angel González: *Palabra sobre palabra*, Barral, Barcelona, 1972.
(10) Carlos Barral: *Usuras y figuraciones*, Las Palmas de Gran Canaria, 1973.
(11) Ricardo Defarges: *Poesía (1956-1973)*, Ed. Insula, Madrid, 1974.

see en el caso de Francisco Brines una textura tan singular que la hace reconocible de manera inmediata. Se trata de la más genuina tradición elegíaca hispana, caracterizada por ese «dolorido sentir», consecuencia de la implacable conciencia de la pérdida sucesiva de la vida y, en contraste, por la exaltación de la belleza, más anonadante cuanto más efímera. El estoicismo vital y el carácter contemplativo, escéptico y metafísico son, asimismo, connotaciones adjuntas a nuestra tradición elegíaca. Tradición que en España se inicia en el siglo XV con Jorge Manrique, y tras continuar, durante los siglos XVI y XVII, con Garcilaso y los metafísicos (Aldana, Medrano, Andrada, Quevedo), llega hasta nuestros días representada por la obra de Antonio Machado. No menos importante, y en una relación más decisiva con la poesía de Brines, es la figura de Luis Cernuda, responsable directo de la vinculación de nuestra lírica a fuentes foráneas, principalmente inglesas, y agregada también a esta misma tendencia elegíaca. Más próximos a nosotros en el tiempo, y dentro de dicha tendencia, encontramos a José Luis Hidalgo, a José Hierro y a Carlos Bousoño, con aportaciones individuales de innegable mérito.

4) TEMA CENTRAL

El tema central sobre el que se asienta toda la poesía de Francisco Brines podríamos definirlo en pocas palabras como la contemplación de la existencia —con una mirada mitad de aceptación, mitad de amargura—, desde la conciencia de su inutilidad, su fugacidad y su precariedad.

5) CONTEMPLACION MAS QUE MEDITACION

«La poesía de Brines —como muy certeramente ha precisado Lorenzo Gomis— se estructura en torno a una mirada» (12). No se reduce, por tanto, como algunos han pretendido, a la mera lucubración mental. Hay reflexión, desde luego, y quizá a partir de *Aún no* se incrementa, como nos lo hace suponer el conocimiento de algunos poemas posteriores, todavía inéditos, pero es la disposición contemplativa del poeta la que ante todo se destaca. *Mirar, ver, contemplar* son los verbos que con mayor insistencia se emplean y no aquellos otros como *pensar, considerar* o *meditar,* propios de la actitud reflexiva.

(12) Lorenzo Gomis: «Miro, veo, siento y sé», *La Vanguardia Española*. Barcelona, 9 de febrero de 1967.

¿Cómo se explica, entonces, que yerren con tanta asiduidad algunos comentaristas de esta poesía al destacar su aspecto meditativo sobre el contemplativo, que es, sin duda, el más ostensible? La causa de este desliz no es otra, a nuestro modo de ver, que el tomar *la actitud* meditativa del protagonista poemático como signo consustancial del poema. No se dan cuenta quienes así piensan que porque al sujeto poemático nos lo muestre el poeta en un estado de recogimiento, de ensimismamiento interior, no quiere decir, de ningún modo, que esa composición, en sí misma, haya de ser necesariamente reflexiva o meditativa. A veces sí lo es, pero no son los casos más representativos.

6) FUNCION DE LA MIRADA

«En verdad, lo poético es ver», escribió don Antonio Machado, en 1935, adelantándose a la idea cernudiana de que el quehacer de mirar hace al poeta (13). La poesía de Francisco Brines es continuadora de esta concepción contemplativa, pero, en él, la función del mirar adquiere una más vasta complejidad. Triple misión desempeña en su obra la mirada:

1.ª Retener lo que se sabe fugaz: es una forma de despedida. Gabriel Miró, cuya luminosa sensorialidad de hombre de Levante presenta similitudes con la de Brines, escribió una vez: «Contemplar es despedirse de lo que ya no será como es.» Y a esta afirmación, tan lúcida, se muestra fiel, en gran medida, la obra de nuestro poeta (14):

> *Y ahora que de (la felicidad) nada queda en mí,*
> *yo quiero* contemplarla
> *en lo que existe y la retiene.*
>
> (259)

2.ª Revelar la belleza del mundo, rescatándola del caos indiferenciado de las cosas y dándole con ello finalidad y valor:

> *¿Pero cómo saber,* sin la mirada,
> *la hermosura del bosque, la grandeza del mar?*
>
> (242)

---

(13) También para Jorge Guillén el poder de crear radica en el acto de la mirada. Despertar, abrir los ojos a la realidad envolvente, es lo que mejor representa a su poesía. Pero, a diferencia de Brines, la visión guilleniana es exultante porque el mundo, para él, es un irresistible prodigio. «¡Mirar para admirar!», exclamará el poeta.

(14) Como decíamos en la nota (1), el número que aparece al pie de cada cita corresponde al de la página de *Ensayo de una despedida*.

3.ª Transmitir el gozo y el dolor —sobre todo el dolor— de una forma viva, inmediata y transparente:

Y en la mirada de cada uno reconocemos el bien,
y el mal de cada uno es el que nos transmitimos
con ceguedad.

(244)

7) CONSTATACION DEL MUNDO POR LOS SENTIDOS

Aunque la mirada ejerza un papel tan predominante en esta poesía, junto a ella, ocupando un rango algo inferior, pero también preeminente, el poeta destaca la facultad de oír: «Mirar y oír, los sentidos durables» (364), ya que nos proporcionan impresiones duraderas y nos vinculan más estrechamente a la realidad. Pero el gusto y el olfato, si bien menos *prácticos* y memorables que los otros, tienen igualmente su importancia en esta poesía tan sensorial: «Gustar y oler, sentidos aplacados» (365), mínimamente evocadores. Por su parte, el tacto —el sentido que más nos gasta— nos hace comprobable el goce del amor y la caducidad de nuestro cuerpo. También posee gran relevancia en la obra briniana.

En *Las brasas* es quizá donde se advierte más fácilmente la sensorialidad de esta poesía, pues en ese libro el paisaje, sentido y vivido con honda impregnación de espíritu, llega a ser coprotagonista en el drama humano. En los siguientes libros el paisaje disminuye, ya no es una referencia tan constante y, en consecuencia, los sentidos se orientan hacia percepciones menos grandiosas. Pero no por esto la sensorialidad se pierde. Ni tan siquiera disminuye. En muchos poemas de *Aún no* la sensorialidad es tan rica como en *Las brasas.* Nos da imagen de un mundo exultante, en el que los sentidos se llenan de impresiones hermosas, tan bellas como en el libro inicial. La intensa concentración de los sentidos se aprecia en numerosos pasajes. Encontramos breves fragmentos en los que llegan a agruparse incluso cuatro sentidos a la vez. Tal ocurre, por ejemplo, en los siguientes versos:

Invisible, un aire de jazmín
penetra en mi camisa, de mi carne separa
leve sudor; y este polvo soplado
se ha perdido en la noche

(352)

Reescribimos a continuación estos cuatro versos dispuestos como si fueran prosa y señalamos los sentidos que en cada momento inter-

vienen: «Invisible, un aire *(tacto)* de jazmín *(olfato)* penetra *(tacto)* en mi camisa *(vista)*, de mi carne separa *(tacto)* leve sudor; y este polvo *(vista)* soplado *(oído)* se ha perdido en la noche *(vista)*.» En cuatro versos se reúnen nada menos que tres impresiones táctiles, tres visuales, una olfativa y una auditiva. Lo que suma un total de ocho sensaciones: un promedio de dos por cada verso, cifra sólo comparable a la que arroja el estudio del *Romancero gitano*, de Lorca, c de *Sombra del Paraíso*, de Aleixandre, libros sensuales por excelencia.

Gracias a esta constatación del mundo a través de los sentidos, el sujeto poemático puede reconocerse a sí mismo y reflexionar acerca de cuanto le rodea, pues, sin ellos, ¿cómo sería posible cualquier forma, incluso elemental, de reflexión?

8) EL PROTAGONISTA POEMATICO

Las dos cualidades que mejor definen al protagonista de la poesía de Francisco Brines son: su solidaridad con el hombre de todas las épocas y su conciencia de desposesión. Debido a esta conciencia se le identifica a menudo con un «mendigo»; otras veces, con un «extranjero», pues vive despojado hasta de su propia tierra. Es, en definitiva, un ser errabundo en busca de su libertad y también un «fracasado», porque aspiró a ser dios y es sólo un hombre condenado a morir, un «culpable» —para designarlo con el mismo término que utiliza el poeta.

9) CONFLICTOS DE ESTA POESIA

A) *El vértigo del tiempo:* Las rápidas transiciones entre el pasado, el presente y el futuro, de las que nacen las yuxtaposiciones y superposiciones espaciotemporales, tan características de esta poesía, se deben a tres causas esenciales: Primera, al deseo de proporcionarse el poeta, de una forma ilusoria y a modo de compensación, una libertad dentro de lo absolutamente irreversible: el tiempo. Esta libertad imaginaria es asimismo responsable del «posibilismo existencial», ensayado en tantas ocasiones por Brines y del que luego hablaremos. Segunda, al amor a la vida, que le despierta la ansiedad y necesidad de futuro, no porque en el tiempo venidero espere vivir más dichosamente, sino sólo por apetencia de vida; y tercera, a la inaceptación del presente, por ser de ordinario doloroso. Esta causa y la anterior no son exclusivas de esta poesía; son comunes al género humano

y obedecen a una especie de instinto de conservación espiritual que bien podríamos denominar esperanza. Grandes filósofos han reparado en este punto, pero tal vez haya sido Pascal quien lo ha sabido tratar con mayor precisión. En uno de sus *Pensamientos*, el filósofo francés expresó a este respecto: «No nos atenemos jamás al tiempo presente. Anticipamos el porvenir para apresurar su carrera porque nos parece demasiado lento. O recordamos el pasado para retenerle porque nos parece excesivamente veloz. Tanta es nuestra imprudencia que erramos en tiempos que no son nuestros, y no pensamos en el único tiempo que nos pertenece; y somos tan vanos que pensamos siempre en los que ya no son y huimos sin reflexión del único que subsiste. Y es que el presente con frecuencia nos hiere. Lo ocultamos a nuestra vista porque nos aflige. Y si por ventura nos es grato, no queremos dejarlo escapar e intentamos restablecerlo en el porvenir.»

B) *El ansia de inmortalidad:* El conocimiento pesaroso de la realidad hace pasar al poeta por una crisis de fe. Es tan dolorosa la existencia —concluye— que no puede ser obra de un dios benigno. Dios no puede existir, y si existiera, sería un Ser cruel, espectral:

Tan sólo un poderoso cadáver que soñara
nos pudiera crear de esta manera.

(226)

La negación de la divinidad supone la pérdida de la prometida inmortalidad. Pero el poeta no se resigna ante tal pérdida y aspira a la sobrevivencia a través del ejercicio poético, aun cuando sabe todo lo fútil que resulta la pretendida gloria de los hombres.

C) *Entre la aceptación y la amargura:* Frente al fracaso existencial, Francisco Brines adopta una postura de estoicismo eticista, sobre la que cimenta su particular cosmovisión. El acepta resignado el vacío final y la indigente naturaleza del hombre, hasta el extremo de sentir su vida como un «don gratuito» (215) que debe agradecer:

Fue el día piadoso,
y a la tierra gastada, agradecido,
miro con buen amor,
por la delicadeza con que hoy muero.

(352)

Pero esta aceptación se tiñe a veces de una cierta amargura baudeleriana, y entonces el poema parece volverse contra sí mismo y rozar una actitud de rebeldía:

Gocemos de la vieja prostituta (= la vida) tan sabia
en el amor, y aunque nos manche nuestra joven carne
con hediondos afeites,
no hay otra vida que escoger podamos
sino esta vieja y negra prostituta.
(317)

Ya comprendemos que aceptación y amargura no son términos opuestos; pero, de todos modos, una amarga aceptación está muy lejos de poder confundirse con la delicadeza de la gratitud. Entre ambos extremos oscila esta poesía.

D) *La pérdida de la inocencia:* El problema de la pérdida de la inocencia en la poesía de Brines va ligado al descubrimiento de la vida y a la corrosión de las creencias. Llegado un momento, el joven es expulsado contra su voluntad del paraíso de la inocencia y arrojado a un mundo degradante que le irá devastando. Pasa de ser inocente a ser culpable. Y lo que antes era luz y plenitud ahora se trueca en oscuridad y lenta muerte:

Creía carecer de bien alguno,
y siguen devastando mi inocencia.
(353)

10) CARACTER HIBRIDO DE ESTA POESIA

Carlos Bousoño ha puesto de manifiesto que la poesía irracional —desde Baudelaire a nuestros días— se caracteriza por el hecho de *emocionarnos sin que la hayamos entendido.* Por el contrario —especifica—, la poesía racional —la anterior a Baudelaire, según él— *sólo puede emocionarnos tras su cabal entendimiento.* Si esta diferenciación es cierta, la obra de Francisco Brines, al participar de ambos tipos de emociones —la irracional y la racional—, tendremos que considerarla como de naturaleza *híbrida.* Si nos fijamos bien, en una primera lectura, la mayor parte de los poemas brinianos nos emocionan, aunque no los hayamos entendido por completo. Pero, en seguida, la simple relectura de los mismos —no su análisis extraestético— ya nos hace entenderlos cabalmente, aumentándose por ello nuestra anterior emoción.

11) NO PUDOR DE FONDO, SINO DISTANCIAMIENTO, OBJETIVACION DE FORMA

La obra de Brines, por su naturaleza intimista, profunda, afectiva, nacida de la apasionada experiencia y de la ardiente reflexión, puede decirse que es resultado de un «egoísmo sublime», para expresarlo

con las mismas palabras con que Keats designó la poesía de Wordsworth. No llega a ser, sin embargo, egotista, porque el sentimiento directo del «yo» queda disuelto generalmente por el de un «nosotros» (o en ocasiones por el de un «él» o un «tú testaferro»). Conforme estudiamos esta poesía vamos descubriendo hasta qué punto las experiencias personales del autor se orientan hacia un ámbito más amplio que el individual, para incluso tratar de confundirse, de una forma operante, con un espíritu comunitario, impreciso quizá, mas nunca despersonalizado.

En la estrofa quinta de «El Barranco de los Pájaros» el protagonista poemático nos habla de la resolución que piensa adoptar al llegar a la cima de la montaña: «Mas no hay que detenerse en aquel vértice / si arriba *el* cuerpo.» No nos dice *si yo arribo* o *si arriba mi cuerpo;* nos dice, de forma impersonal, «si arriba *el* cuerpo», como si éste no fuera precisamente el suyo. Esta técnica llega a agudizarse en el verso postrero, cuando el protagonista se ve a sí mismo como un ser distinto, como un simple *hombre* al que, además, procura distanciar mediante el demostrativo más vago:

El cielo, sin mesura y vano,
advierte la fatiga de aquel hombre.

(127)

¿Es posible una mayor falta de subjetivación que trasladar la primera persona a un rango afín al de la tercera?

Ciertamente, el término «pudor», con el que se ha pretendido designar el distanciamiento expresivo adoptado por el poeta a la hora de comunicarnos su intimidad, no es demasiado afortunado e incluso puede llegar a engendrar cierta confusión. Mientras que el pudor tiende siempre a ocultar una determinada realidad, la poesía de Brines, opuestamente, pretende descubrir y hacer partícipe al lector de toda su verdad, aun la más recóndita. Si el pudor, hasta cierto punto, es encubrimiento, la poesía de nuestro poeta es todo lo contrario: revelación, confidencia. Por eso creemos que, en vez de calificar de «pudorosa» a esta poesía tan intimista, sería mejor y más preciso denominarla «objetivadora» —no «objetiva», que eso es otra cosa—, pues trata de enmascarar, bajo la distancia de la forma, su firme subjetividad de fondo.

12) LA «FALACIA ANTIRRETORICA» Y LA SUPERPOSICION SIGNIFICACIONAL INVERSA

Uno de los recursos expresivos que más contribuye a la consecución del inconfundible estilo briniano es la denominada «falacia an-

tirretórica», entendiéndose aquí por «retórica» lo que se ha venido entendiendo tradicionalmente desde siempre: el artilugio elocuente del lenguaje. El caso más notorio de esta falta de artificiosidad tal vez sea la fórmula estilística que llamaremos «interrogación arretórica», consistente, como su nombre indica, en una interrogación que, en contra de lo que ocurre estrictamente en la preceptiva, obtiene del poeta una respuesta determinada. Veamos algunos ejemplos:

¿A quién volver la vida ya perdida?
No a mí ni a quien amé
(357)

¿Quién aquí transcurrió? Sólo el vacío
(307)

¿Cuál será la esperanza? Vivir aún
(369)

Con todo, mayor es en esta poesía la sensación de falta de retoricismo que los procedimientos retóricos utilizados, que realmente no son pocos. Hemos hallado una variedad de más de cincuenta figuras retóricas diferentes. Sin embargo, justo es que señalemos, para ser fieles a la verdad, que los recursos más artificiosos de la retórica, los más brillantes, han sido en todo momento desdeñados por el poeta. Las figuras lógicas de pensamiento (la anticipación, la corrección, etc.), las de dicción por repetición (la complexión, la reduplicación, etc.), y las patéticas (la deprecación, la aposiopesis, etc.), todas ellas de fácil eficacia emotiva, han sido en su mayoría, prudentemente evitadas. Brines sólo se sirve de las que pueden pasar más inadvertidas. Por eso su poesía, aun cuando no está exenta de artilugio retóricos, se nos muestra como absolutamente antirretórica o, lo que es lo mismo, sencilla, simple, directa. Los medios, pues, de que se vale para transmitirnos la emoción suelen ser poco visibles. El que mejor ilustraría tal afirmación sería, desde luego, la *superposición significacional inversa,* procedimiento que hemos hallado en muchos poemas y en el que no había reparado Carlos Bousoño al exponer su *Teoría.* La *superposición significacional «normal»* sí fue definida en su día, con gran precisión, por nuestro eminente teórico, mas no así la *superposición significacional «inversa».* Si en la «normal» aparece una misma palabra o sintagma con dos significados lógicos, en la «inversa» aparece exactamente lo contrario: dos palabras o sintagmas diferentes (incluso en contraste) adquieren una misma significación, de acuerdo con el contexto o modificante que las envuelve. En un primer intento de definición diremos

que la *superposición significacional inversa* es aquella que se origina cuando puestos en contacto dos elementos reales, A_1 y A_2, de encontrados semas, uno de ellos, por ejemplo el A_2, se impregna del significado del A_1 intensificándolo. Veamos, a modo ilustrativo, dos fragmentos poemáticos de Brines en los que interviene este tipo de superposición. El primero pertenece a «Con ojos serenos», poema de la quinta sección de *Palabras a la oscuridad:*

> *Y ahora que de* (la felicidad) nada queda en mí,
> *yo quiero contemplarla*
> *en lo que existe y la retiene,*
> y con ojos serenos me asomo a la ventana *para ver*
> *un hombre con un perro, conversando unos niños, un balcón encendido.*
>
> (259)

En estos versos lo que más nos conmueve es que el protagonista, desolado por la *infelicidad* («de la felicidad nada queda en mí»), desee asomarse a la *ventana* para contemplar, *con ojos serenos, la felicidad ajena.* Todos sabemos que la infelicidad posee la extraña condición de acentuarse más en nuestro ánimo si nos rodea la dicha de quienes desconocemos. Por ello cuando el protagonista de este fragmento se asoma a la ventana y ve a los demás, dichosos, nosotros comprendemos que su infelicidad se le agravará sin duda. Estos versos, pese a su sencillez, pese a su aparente falta de artilugio, nos mueven el sentimiento en alto grado. ¿Por qué? Si tratamos de profundizar en la naturaleza afectiva del fragmento, analizando sus principales núcleos semánticos, nos damos cuenta de que la palabra «ventana», en cuanto lugar abierto al exterior, luminoso, que da a la alegría de la ciudad y sus gentes, contrasta con el concepto de «infelicidad», el cual, irracionalmente, nos evoca cerrazón interior, oscuridad, desaliento, etc. No obstante, el posible contraste se concilia al imantarse la palabra «ventana», por contagio contextual, de un hondo poso de infelicidad, de tal forma que lo que podríamos llamar convencionalmente «palabra de semas positivos» se nos convierte en lo opuesto, es decir, en una palabra apagada, melancólica, de «semas negativos». Otro tanto ocurre con la expresión «con ojos serenos», que lejos de denotar aquí sosiego, tranquilidad o reposo, nos revela en el protagonista un estado de máxima aflicción. Mediante esta superposición, el fragmento queda intensificado emocionalmente, y el hecho de *asomarse a una ventana con ojos serenos* pasa a representar, de este modo, toda la infelicidad que el hombre puede llegar a experimentar.

El segundo fragmento corresponde a los versos finales del poema «Desterrado monarca», perteneciente al mismo libro y sección que el anterior:

su corazón
ha entrado en la desgracia,
pues ha visto a quien ama perecer.
(...)
Monarca envejecido tras su visión,
aún sonríen sus labios.

(253)

«Sonreír» es palabra de «semas positivos», pero en el contexto equivale a una palabra de «semas negativos»: los labios del protagonista sonríen, oponiéndose al sentimiento de desgracia que vive («ver padecer a quien amaba»). A semejanza de lo que pasaba en el fragmento anterior, dos términos tan distintos como el «sonreír» y el «padecer una desgracia» se acoplan en un significado único (aquí, «desgracia») reforzándolo emocionalmente.

En síntesis, la *superposición significacional inversa* supone la intensificación del sentimiento que comporta un término cualquiera debido a su desplazamiento conceptual sobre otro que está cargado asimismo de afectividad, aunque de signo contrario a la de aquél. Esta técnica de intensificación emocional es una de las más empleadas por Francisco Brines, sin duda por el carácter casi «invisible» de la misma.

13) LA ORIGINALIDAD DEL ESTILO

La razón de la originalidad de la poesía de Brines reside en una serie de recursos estilísticos, difíciles de apreciar porque pasan generalmente, como decimos, inadvertidos ante una mirada desprevenida o poco atenta. El primero de ellos es la *elipsis*, procedimiento, como es sabido, muy frecuente en la lengua y que el poeta, a fuerza de repetición, convierte en una categoría estilística. Los tres tipos de elipsis más usadas en esta poesía son: «la normal», «la referencial» y «la zeugmática». La elipsis normal la definiríamos simplemente como la supresión de una o más palabras en un contexto tal que posibilita la reconstrucción del sentido *aproximado:*

El leñador nos asustó: su fiera
mirada sin amor, su brazo fuerte

(125)

Aquí lo que falta para que la frase tenga un riguroso sentido lógico es la preposición *con*, la preposición *por* o expresiones tales como *debido a*, *a causa de*, etc.: «el leñador nos asustó (con) su fiera mirada..., (por) su fiera mirada..., (debido a) su fiera mirada...», etc., en cuyo lugar el poeta ha colocado dos puntos. ¿Se pierde el sentido de la expresión a causa de semejante elipsis? De ningún modo, ya que el lector —si buen lector— la pone de *motu proprio*, espontáneamente, aunque nunca alcanzará a reconstruir el sentido *exacto* de lo elidido en la frase, sino sólo, como dijimos, *aproximadamente*. La elipsis normal se aplica sobre todo a la sustracción de partículas, tales como el artículo y la preposición:

He conocido el daño,
(el) penetrar (de) la navaja,
la incitación al miedo,
(el) vivir insatisfecho

(322)

Y a veces también la conjunción:

Desvaría en la noche,
(porque) acepta las razones que doy

(315)

La elipsis referencial consiste en la alusión implícita a un término que está lo bastante alejado como para que, por un momento, no sepamos establecer una inmediata relación con él. Un ejemplo: en el primer poema de la serie «Poemas de la vida vieja», perteneciente a *Las Brasas*, después de nueve versos de separación se vuelve a aludir al sujeto poemático, que aquí es precisamente la muerte:

Entra un hombre *sin luz y va pisando*
los matorrales de jazmín, le gimen
los pies, no mira nada. Qué septiembre
cubre la tierra, lentos nardos suben,
y suben las palomas con las alas
el aire, el sol, y el mar descansa cerca.
El viento ya no quema. Riegan lentos
los pasos que da el agua, las celindas
todas se entregan. Los insectos se alzan
a vivir por las hojas. En el pecho
le descansan las barbas

(109)

«En el pecho le descansan las barbas» a aquel «hombre» que se nos ha presentado al comienzo, bastantes líneas más arriba.

Finalmente la elipsis zeugmática, consistente en hacer intervenir en dos o más sintagmas correlativos un término o expresión que solamente está explicitado en uno de ellos. El término elidido en este caso generalmente es verbal y su omisión no impide la plena intelección del texto:

La vida le desborda
hasta negar la muerte miserable,
(hasta negar) la herrumbre de los cuerpos aún vivos
y (hasta negar) las sombras ya huecas de los muertos.

(316)

El segundo recurso que presta originalidad a esta poesía es *la utilización de un léxico convencionalmente poético.* Las palabras que lo integran, al haber sido ya empleadas por una larga y valiosa tradición lírica, están cargadas de hondas reminiscencias, evocaciones, resonancias... Son las llamadas, convencionalmente, palabras poéticas por excelencia, tales como «amor», «olvido», «luz», «sombra», «sueño», «ceniza», «misterio», las que, lejos de lo que cabría suponer, no desvirtúan los rasgos fundamentales del estilo briniano, sino que, por el contrario, crean con su hermoso peso de tradicionalidad lírica y su recurrencia una atmósfera particular y distinta, en modo alguno tópica o trivial, connatural ya al hacer de este poeta. Muchas de esas palabras adquieren el valor de símbolos; la poesía de Francisco Brines es riquísima en símbolos disémicos. Al desprenderse la palabra de su sentido real o literal, determinar el sentido exacto que viene a adquirir como símbolo resulta sumamente difícil, por no decir imposible. Con esa vaguedad podríamos decir, por ejemplo, que, en determinados contextos, la palabra *casa* adquiere el significado de *Infancia:*

Se acordó de su casa,
la vieja residencia del amor,
y sintió el corazón necesitado.

(190)

Como queda dicho en el apartado 11, la tendencia a *la objetivación del sentimiento* es otra de las razones que coadyuvan a la originalidad, al acento inconfundible de la poesía briniana. La *huida de toda fácil retórica* y la *falta de imaginería* contribuyen igualmente a la desnudez y tersura de un estilo que en ocasiones, y por estos mismos motivos, raya en lo prosaico o en lo desvitalizado.

Otras causas, ya secundarias, que cooperan en diversa medida a configurar el perfil estilístico de la poesía de Francisco Brines pueden ser:

Las alteraciones preposicionales, que proporcionan una cierta sorpresa con su giro oracional desacostumbrado. Podrían tomarse por una impropiedad gramatical. El poeta escribe «desnudos *en* la luna de Corfú» (356) en vez de «*bajo* la luna de Corfú» —por citar un solo ejemplo.

Las rupturas de sistema, cuyo empleo continuo y sorprendente constituye la base de sus poemas satíricos. Si repasamos, una a una, la anécdota que se nos narra en cada composición satírica, veremos cómo hacia el final adquieren todas un sesgo insospechado que remata airosamente la sátira. Comprobémoslo en el primer poema de este género, titulado «Vidas paralelas». En él se nos describen dos medios de conocimiento muy dispares: el estudio filosófico y la disipación moral. Primero parece como si fuera a ser reprendido el personaje que encarna la actitud inmoral; pero no ocurre así, sino que deja entreverse que ambos métodos pueden ser igualmente válidos y hasta afines. Sin embargo, en el último verso —ahí se produce el quiebro sorprendente del poema— ambas actitudes son condenadas.

El gusto por la alegoría, procedimiento derivado de una recurrencia simbólica. Véase «El barranco de los pájaros», «Juegos en la orilla», etc.

El uso frecuente de superposiciones y yuxtaposiciones espaciotemporales, del que ya hemos hablado en el apartado 9, A). Suficientemente ejemplificado queda en el poema «Relato superviviente».

La intercalación de pseudoestribillos con o sin variación significante, que crean un clima de obsesión o de fatalidad en la composición. «Cruce sus calles hoy» es un claro exponente del primer caso, siéndolo del segundo «Sólo la paz posible».

La desrealización metafórica, recurso mediante el cual el autor, valiéndose de una palabra o expresión, nos descubre el valor simbólico de algún término. Analicemos un caso:

> Y *humillado vio* un cielo
> que, sin aves, *estallaba de luz.*
>
> (285)

Aquí «cielo» es un símbolo disémico. Aparte de su significado lógico, tiene otro irracional que le concede el hecho de ir *desrealizado* por la expresión «sin aves». ¿Qué quiere decir «un cielo sin aves»? En verdad, es difícil precisarlo; pero, aproximadamente, viene a significar algo así como «un cielo sin vida», «un cielo destructor y mortífero», imagen sobrecogedora de nuestra desolación existencial.

Concluyamos diciendo que *la utilización confusionaria de los signos de puntuación* (en los primeros poemas sobre todo) y *la búsqueda,*

nunca con exceso, de la sorpresa lingüística (en los últimos) son técnicas esporádicas que también contribuyen a la formación de un peculiar estilo dentro de la poesía que nos ocupa.

14) UNIDAD DE ESTA POESIA

La unidad de *Ensayo de una despedida* es una de las características que más destacan en la visible ensambladura de la obra. Leemos sus poemas como si todos formasen parte verdaderamente de un único libro, el cual se ve enriquecido por el profundo y constante contraluz que producen entre sí sus diversas composiciones. Desde *Las brasas*, encontramos ya, con una fisonomía propia y madura, una poesía de gran valor, en la que se desarrolla una visión del mundo que desde entonces permanecerá en lo esencial prácticamente inmutable. Hasta la marcada sensorialidad de aquel primer libro continúa operante, como dijimos, en los siguientes, contribuyendo, incluso de esta manera accesoria, a la unidad y homogeneidad de la obra.

15) EVOLUCION DEL ESTILO

Con el término «rejuvenecimiento» designamos el proceso evolutivo que experimenta la poesía de Francisco Brines. El joven no quiere límites; por el contrario, tiende hacia la libertad. Y esto mismo le sucede a la obra briniana: al principio se ajusta a rigurosos cánones (metro medido, sobriedad expresiva, reducido campo temático, etc.), pero, a medida que la producción poética ha ido incrementándose, un ansia de libertad gana al poeta y, en consecuencia, le hace buscar nuevas formas, emplear nuevos moldes expresivos, ampliar la variedad de sus temas, intentar más asiduamente la originalidad lingüística. Esta originalidad —no lo ignoramos— tiene sus riesgos. Uno de ellos es excederse, provocando entonces no la atracción, sino el rechazo. A nuestro juicio, en la poesía de Brines esto sucede en muy contadas ocasiones. Pero sucede. Expresiones como «es gorda la sordera» (365) o «dialogante hedor» (título del antepenúltimo poema de *Aún no*), no pueden ser asentidas en su chocante desabrimiento.

Esta liberación «rejuvenecedora» se encuentra ahora en su pleno apogeo, y de ella dependerá, en gran medida, la futura evolución de una obra tan coherente como la de Brines.

16) EL POEMA HISTORICO

En la poesía de Francisco Brines, el poema histórico se atiene en su desarrollo a unos supuestos puramente biográficos. Sobre un sus-

trato proporcionado por la historia, se eleva la arquitectura, más o menos autopersonalizada, de la composición poética. Lo que le interesa al poeta es la historia en cuanto susceptible de adaptación biográfica o comportadora de ejemplaridad, no la historia por la historia misma, pues eso, dentro de la literatura, atañe más bien a la epopeya. La diferencia fundamental entre el poema histórico de Brines y sus precursores en este terreno (Tennyson, Eliot, Cavafis, Cernuda) estriba en el «posibilismo existencial» con que el poeta valenciano considera, restrospectivamente, la historia. A Brines le llama tanto la atención *lo que fue como lo que pudo ser,* aunque esto último entrañe una desvirtuación de los hechos. Y esta desvirtuación tan imaginativa es precisamente la que imprime un carácter peculiar a sus poemas históricos —es lo mismo que acontece en el caso de Jorge Luis Borges.

17) EL POEMA SATIRICO

La poesía elegíaca de Brines encuentra su tendencia complementaria en la poesía satírica. Esta no sólo supone una ampliación muy considerable (en el doble sentido: como extensa y como valiosa) del anterior campo temático, sino también una prueba más, por paradójica que parezca, de la enorme comprensión que muestra el poeta ante todo lo humano. La consecuencia inmediata que de ahí se desprende es la piadosa benevolencia con que Brines tratará en sus versos al personaje o episodio satirizado, no olvidando nunca que, tras aquel sujeto o tras aquella situación, está el hombre, su semejante, en quien se reconoce solidariamente. Señalar el tema central de su poesía satírica resulta verdaderamente comprometido. Pero si se nos exigiera precisarlo diríamos que es *el desenmascaramiento de la mentira* (protectora de nuestra sociedad) y *la delación de la misma,* lo que sustenta en último término el ser de estos poemas. Sin embargo, como queda dicho, no hay odio en esta sátira. Todo lo que ocurre es que el poeta se da cuenta, con Novalis, de que «a la humanidad nos ha tocado desempeñar un papel humorístico».

18) SOBRE LOS LIBROS CONTENIDOS EN «ENSAYO DE UNA DESPEDIDA»

La primera entrega de Francisco Brines, *Las brasas,* es un libro sencillo y complejo a la vez. En cuanto que está escrito buscando un sereno equilibrio de fuerzas poéticas, su lirismo emocionalmente lo entendemos y nos parece sencillo. Es la difícil sencillez de lo artísticamente logrado. Pero en la medida en que se nos trata de comu-

nicar una profunda experiencia de vida, con toda su intensidad, nos resulta muy complejo, casi inabarcable. Hermoso libro éste, originado a consecuencia de un doble descubrimiento: el de la muerte, con el que acaba la infancia y su inocencia, y el de la vida y su gran fracaso, con el que termina la adolescencia. Ambos descubrimientos son igualmente amargos.

A *Materia narrativa inexacta* hay que verlo como lo que es realmente: un pequeño anticipo de *Palabras a la oscuridad*, libro en el que el poema histórico está muy bien representado en piezas como «La piedra del Navazo» y «El caballero dice su muerte». Por eso mismo, estos dos libros hay que considerarlos como uno solo, en el que se amplifica y descompone, con incisiva sutileza, la esencialidad de *Las brasas*. Si en este libro el poeta tocaba fondo y la experiencia del vivir era expresada en última síntesis como resultado de la conciencia dolorosa de nuestro acabamiento, en *Palabras a la oscuridad* (y al decir *Palabras a la oscuridad* queremos también aludir a *Materia narrativa inexacta)* la experiencia que se describe, aunque sea igualmente de vida y, por tanto, de extinción, adquiere un desarrollo amplificador y pormenorizado. La vida, la realidad, es considerada aquí no en bloque indiferenciado, no en suma indistinta, sino, por el contrario, bajo un prisma siempre escrutador y analítico. *Las brasas*, verdad es, incluía de una manera tácita toda la aventura existencial, pero determinada por un sentimiento de finitud que conducía fatalmente al anciano protagonista de los poemas a la aniquilación. Si el protagonista de aquel primer libro era un anciano se debía, ante todo, a que el autor, al sentirse lejano del reino de la adolescencia que un día habitara, cree, a pesar de ser joven todavía, que con la privación de la edad adolescente la vida toda ha concluido y ya no queda nada por esperar y por vivir. Irremediablemente, de este modo, el poeta se sitúa por propia voluntad en la vejez. Si no vejez física, pues, como decimos, es aún muy joven, sí en la senectud del espíritu, caracterizada por el sentimiento de desengaño y de fracaso, por el escepticismo y la resignación, por el cansancio y la amargura. Como Brines es poeta que gusta de objetivar sus emociones, para dotarlas así de una capacidad de propagación más universal, es muy congruente consigo mismo al elegir como protagonista de sus primeros versos a un hombre viejo, fiel correlato material de la decrepitud anímica que él experimentaba por entonces, según nos confiesa en el prólogo a la segunda edición de *Las brasas:* «Todo lo importante —nos dice— estaba ya vivido (alude a la adolescencia y a la infancia).» Y añade: «Cuando la vida se sabe vivida sobreviene la vejez del espíritu, y tuve implacable conciencia de ello. El libro ha objetivado,

con pudor inconsciente, esta situación, y ha vestido a este espíritu vencido con un cuerpo de viejo» (15).

Palabras a la oscuridad tiene fundamentalmente el mismo problema de fondo que *Las brasas* y también el mismo que *Aún no,* y nos atreveríamos a decir que toda la obra suya girará, quizá, sobre este mismo eje conceptual tan tempranamente perfilado. De una parte, la vida —la conciencia insobornable de la vida—; de otra, su envés: el paulatino desgaste de su maravillosa energía, hasta su ulterior deterioro y muerte. Entre estos dos extremos antagonistas y, al mismo tiempo, complementarios, discurre toda una diversidad de emociones, pasiones, entregas, esperanzas, dudas... Es el vivir del hombre. Y este vivir es contemplado por el poeta unas veces con aceptación, otras con amargura. A la descripción y a la meditación sobre los diversos estados de conciencia que la historia personal genera en cada uno, se aplica con perseverancia, llegando en su análisis a profundidades tales, que el misterio entonces es la única respuesta ante su indagación. Sin embargo, siempre la realidad unifica en último término la diversidad de los sentimientos que el poeta analiza o refleja.

Podemos afirmar que *Las brasas* es un libro más esencial que *Palabras* en cuanto que trata de representarnos la vida de una forma directa. Por el contrario, *Palabras* es más profundo, ya que en él se describe el ser, casi siempre, a través de la evolución de su conciencia o, lo que es igual, mediante la relación que mantiene consigo mismo en dependencia con lo que le rodea. Esto confiere un grado muy elevado de espontaneidad al poema y redunda en beneficio de su originalidad. A modo de ilustración de lo que venimos diciendo, reparemos en un poema de *Palabras.* Valga, por ejemplo, la estrofa final de «Mirando la ciudad»:

También era extranjero.
Se acercó a un árbol,
y arrancando unas hojas
de laurel,
avanzó por el parque.
Y desvelé el misterio
de su quieta mirada:
en todos los lugares
de la tierra,
el tiempo le señala
al corazón del joven
los signos de la muerte
y de la soledad.

(188)

(15) Francisco Brines: *Las brasas,* 2.ª ed. «Hontanar, libros de poesía», Valencia, 1971.

Para llegar a la exposición de lo que al poeta le interesa, esto es, del triunfo de la muerte sobre la plenitud instantánea de la vida, éste se ve obligado a dar un rodeo. Nos hablará de una colina, de cipreses, torres, voces alegres... Luego su atención se centrará en un joven desconocido al que ve arrancar unas hojas de laurel y avanzar ensimismado por el parque. Gran contraste el que en este punto se origina: en medio de la alegría y el bullicio del día festivo, el desconocido extranjero queda sobrecogido. ¿Por qué? La misma rama que arranca del árbol se le muestra como un signo fatal de muerte. Con lo que el poema se colorea de visos trágicos, premonitorios. Los versos iniciales, según vemos, han sido accesorios, pero necesarios, para conducirnos hasta este desenlace que fundamenta la composición y es su clave. Han valido de introducción para exponer un sentimiento que ya no tiene nada de intrascendente. Todo él es relevante. Así, generalmente, es como están construidos los poemas de *Palabras:* van desde lo concreto y particular hasta lo abstracto y universal.

Aún no es un libro oscilante. Hay aceptación, pero también amargura. ¿A qué es debido? A que el destino del hombre se le revela al poeta, clarividentemente, como un fracaso manifiesto. Los adjetivos que indican carencia, menesterosidad, anulación, se repiten con mayor insistencia que nunca. Todos inciden en lo mismo: en el malogrado fin de la aventura humana. Pero esta conciencia de fracaso no aflora tanto al contacto con la realidad —de suyo precaria y adversa— como del desengaño provocado por la falta de fe en una trascendencia que se suponía irrebatible. El poeta se siente defraudado por la radical indigencia que supone nuestro vivir, ya que la negación de Dios, la falta de fe en El, implica la negación de la más bella recompensa: la eternidad, la gloria. Al reconocer el sino mortal y fugacísimo de nuestra existencia, la actitud de Brines se centra en la búsqueda de un sustitutivo de la inmortalidad en la poesía. Así, pues, la razón esencial de su dedicación a la tarea poética responde a un hondo deseo de sobrevivencia, de perpetuación terrenal. A nuestro juicio, aquí se encuentra uno de los problemas más profundos de su obra, que, aunque se ha dejado entrever desde su primer libro, ahora, en *Aún no,* se acusa con una potencia innegable. Este afán de inmortalidad a través del oficio poético ya fue apuntado en su día por José Olivio Jiménez, dando muestra con ello de gran penetración. El crítico cubano, refiriéndose a Brines, destacaba su «fe pura en la poesía, en la necesidad redentora del verso para que con su

ayuda generosa se vayan conformando los frutos salvadores del hombre» (16).

El hombre sabe que todo concluye con la muerte; la vida es un desgaste que nos erosiona. Para un poeta elegíaco como es Brines, desembocar en el *carpe diem* horaciano era una fatal consecuencia. Larga es la tradición de la poesía occidental que invita a gozar de la edad temprana antes de que se desvanezca. Ahora de nuevo, en un poeta contemporáneo, se continúa:

> *En la mañana solitaria,* amaros,
> acelerad el corazón, como
> si fuese el solo signo de la vida.
> *Perdurable tan sólo es el vacío.*
> (307)

No sería arriesgado afirmar que en la obra de Brines hay contenida toda una teoría amorosa. En la parte V de *Palabras* se reúne un conjunto de poemas que nos ofrecen ya —si bien parcialmente— la concepción que del amor tiene el poeta. La frase que da entrada a esta sección es de por sí muy elocuente: «¡Este sí es el más hermoso territorio...! Pero esta tierra es fugitiva.» Con ella se nos da a entender que el amor, como el resto de las cosas, depende del azar. El azar nos conduce hacia el ser amado e igualmente nos aleja de él. Por eso el protagonista de estos poemas, recordémoslo una vez más, arrastra una existencia de menesteroso. Es el desposeído. Tras la desposesión del amor viene el olvido y, cuando más, la sustitución. Pero al hablar del olvido el poeta cae en el engaño. «Sólo una cosa no hay. Es el olvido», escribió Jorge Luis Borges. Y, efectivamente, no hay olvido tampoco, aunque él crea lo contrario, en el propio Brines. Su poesía amorosa, como la de Cavafis, se apoya casi constantemente en el recuerdo. El recuerdo le vincula a todo cuanto amó, a la vez que le da plena conciencia de lo perdido para siempre:

> *Y ahora recuerdo ajadas las visiones*
> *de unos cuerpos que escapan para siempre.*
> (322)

La pérdida del amor produce un doloroso desamparo en el corazón del amante. Consecuencia de ese dolor es el *deseo de no recordar* que en esta poesía advertimos a cada instante, pues en el recuerdo es más poderoso el daño que la felicidad. El triste final del amor arroja una amarga luz sobre el antiguo goce compartido:

> *La cueva del recuerdo es muy oscura*
> *y es fría como el hielo.*
> (306)

---

(16) José Olivio Jiménez: *Cinco poetas del tiempo.* Ed. Insula, Madrid, 1972, 2.ª ed., página 447.

El sufrimiento se interpone ante el recuerdo para tratar de extinguirlo, de aplacarlo, aunque esta anulación nunca se consigue. Si el poeta nos dice:

Yo no alcanzo
más allá de la lluvia violenta de Brindisi,
a recordar su mano en la columna.
(350)

estamos asistiendo a la ficción del olvido o, dicho de forma más clara, a un olvido engañoso, ya que de estos versos se desprende como algo lógico que el poeta, aunque no alcance a recordar la mano del ser querido en aquella columna, está recordando igualmente: no la mano, sino la acción de aquella mano. Luego no está todo borrado en la memoria.

La diferencia fundamental entre *Palabras* y *Aún no* con respecto al tema amoroso estriba en que en el último el paso desde la experiencia erótica —exclusivamente sexual— hasta la angustia que le provoca la futilidad del placer, es más arrebatado y de una trascendencia más absoluta. Sírvanos de corroboración el poema «Sintió su corazón ocioso», de *Palabras,* y «Sombrío ardor», perteneciente a *Aún no.* El primero comienza describiéndonos la búsqueda y encuentro de la compañía deseada:

Sintió su corazón ocioso
y en la calle buscó, debajo de las luces,
alguien que lo quisiera acompañar:
estaba en una esquina.
Después el autobús les dejaba en el campo
y allí, sobre la hierba,
los encubrió la sombra de unos pinos.
(190)

Pero el goce de este amor mercenario le trae a su conciencia un sentimiento de necesidad de auténtico amor, de cobijo, de protección, de ternura. El protagonista acaba anhelando su hogar lejano, símbolo de su infancia y, por ello mismo, de la inocencia:

Se acordó de su casa,
la vieja residencia del amor,
y sintió el corazón necesitado.
(190)

En el segundo poema, una experiencia erótica similar le lleva a identificar en principio vida y lujuria:

Y en el sombrío ardor toco la vida,
espectro lujurioso.
(314)

La lujuria cesa con el placer cumplido. Es tanta su brevedad, que se convierte en el más idóneo símbolo de nuestra existencia. El poema concluye señalándonos cómo «la luz», que es la vida, se apaga pronto y cómo tras la muerte llegaremos «al hueco sofocante» de la nada:

Merecida la luz *nos la destruyen,*
¿en dónde está?; mirad con cuánta prisa
hemos llegado al hueco sofocante.

(314)

No cabe duda de que el tránsito desde la experiencia amorosa a la nada es mucho más trascendental que el realizado desde idéntica experiencia a la necesidad de afecto y de pureza. El caso que acabamos de ver no es un caso especial o aislado, sino verdaderamente ejemplar. Convendría, no obstante, puntualizar dos cosas. Una, que porque esta poesía desemboque en la metafísica, no ha de ser necesariamente mejor que la anterior. El poema metafísico no implica calidad, aunque pueda tenerla, y en alto grado. La otra puntualización es que, porque el autor tienda a lo trascendental, no hay que confundirlo ni compararlo con un poeta místico. El místico se ve envuelto en el rapto unificador con Dios: experimenta una atracción y una identificación: «amada en el amado transformada»; mientras que en Brines no hay nada de esto. El vacío espectral que él adivina, el «Esplendor Negro» que vislumbra tras el Ser, no le atrae con vehemente rapto; todo lo contrario: le repele, le horroriza:

Pues es atroz la Sombra venidera,
horrible compañía es aquel Frío.

(358)

19) POETICA

Francisco Brines, mediante su poesía de signo elegíaco y contemplativo, se propone transmitir, con verdad y sin desdeñar la belleza, el conocimiento profundo y esencial y, como tal, misterioso, de todo cuanto atañe al hombre, desprendiéndose, como resultado feliz de su revelador hallazgo, una equilibrada emoción. En definitiva, estamos ante una obra poética en marcha que no dudamos en calificar de muy importante, y en la que asistimos a la transmutación estética del sufrimiento de un hombre —el poeta—, quien se alza con la palabra hacia la inmortalidad, desde las cenizas del tiempo.

ALEJANDRO AMUSCO

Ganduxer, 5, 3.º, 4.ª C.
BARCELONA-6.

LA REBELION DRAMATICA

Si tenemos en cuenta que cada autor dramático que se precie de tal, íntimamente se moviliza a partir de su propia rebelión, el nombre de ninguno de ellos podría estar ausente en este trabajo.

Sin embargo, son escasos lo nombres de autores dramáticos que pudieron plasmarse y proyectar sus intenciones modificatorias en la escena.

Esto se hace comprensible si se llega a tener en cuenta el «entorno» histórico, político, social y económico con los que se vieron enmarcados en sus momentos.

La rebelión sólo se dará en caso en que estos cuatro poderosos factores coincidan en una cantidad de sutilezas, aparentemente mágicas. O sea: ningún autor dramático carece de rebelión, en primer lugar. Y segundo: esta rebelión cobrará su verdadero sitial causístico modificatorio sólo cuando el «entorno» del autor se lo permita.

Los grandes ciclos históricos necesariamente tendrán su intérprete. Sólo será conveniente lograr el proceso de identificación para que inmediatamente surjan sus francos opositores y, de hecho, escuelas e interpretaciones que permitan a la válvula intelectual lanzar sus claves y consignas al futuro.

Junto con la iniciación del nuevo ciclo comenzarán a «morir» autores en rebelión, asfixiados por él, o los ídolos constructores de aquella poderosa proyección. Es que el pensamiento, indudablemente imbuido de su propia naturaleza, termina por imitarla. (Una explosión «demográfica» intelectual podría llegar a producir consecuencias imprevisibles para el género humano.) La regulación obra como catalizador y el equilibrio de sus pasos seguros en un mundo plagado de incertidumbres. La revisión autoral, al menos, no lo desmiente.

Si por selección la lente de aproximación quedara enfocada hacia la rebelión del teatro moderno, lo primero en aparecer en encuadre serían las tres posturas por las que se ha venido desplazando: mesiánica, social y existencial.

El autor mesiánico se rebelará contra Dios y todas sus fuerzas se orientarán a reemplazarlo. El autor con preocupaciones sociales se rebelará frente a las convenciones, a la moral y a los valores que conformen el aparato social. Por último, el autor en rebelión existencial luchará contra las propias condiciones de su existencia.

No es criticable que la mayoría de los autores dramáticos modernos hayan elegido, consciente o inconscientemente, transitar por el mesianismo. Es comprensible por cuanto la «forma» mesiánica permite la liberación más absoluta de no someterse, por otra parte, a esquemas escénicos ni a lógicas estructurales.

En todos los casos los autores mesiánicos intuyeron, vislumbraron o concretamente vieron abrirse un camino ante ellos con destino al infinito y, de hecho, un síntoma de realización. «Han muerto todos los dioses —exclama Nietzsche y sentencia—, ... ahora seremos superhombres.» Ninguno de sus contemporáneos autores dramáticos se cierran a su influencia. Strindberg termina por definirse en boca del extranjero en *A Damasco:* «Siento mi espíritu crecer, expandirse, hacerse tenue, infinito. Estoy en todos lados: en el océano, que es mi sangre; en las rocas, que son mis huesos; en los árboles; en las flores, y mi cabeza se alza hasta el cielo. Puedo contemplar el universo entero. Yo soy el universo... Quiero que toda la creación y lo ya creado sean felices, que nazcan sin dolor, que existan sin sufrimientos y mueran en una hermosa paz.»

En *Emperador y galileo* Ibsen termina por desear: «Los hombres no necesitan morir, sino vivir como dioses sobre la tierra.» En *Hombre y superhombre* Shaw lanza el advenimiento de un hombre «omnipotente, omnisciente, infalible y, a la vez, plena e ineludiblemente autoconsciente: en síntesis, un dios».

O'Neill, en boca de su Lázaro, sentencia que «la grandeza del hombre radica en que ningún dios puede salvarlo hasta que él sea como Dios».

Un reino donde reina lo imposible se transformará para Camus en el lugar ideal por donde transita libremente su *Calígula.*

Genet no admite trámites de demoras, y mediante su jefe de Policía, en *El balcón,* propone un asalto contra el cielo mismo.

La etapa mesiánica de los autores dramáticos no deja de estar absolutamente desvinculada de una característica rimbombante, todo expresado en un tono exhortativo y admonitorio. En relación a los distintos enfoques del mesianismo —la «voluntad» de Ibsen, el hinduismo de Strindberg, la «fuerza» de Shaw, la «renovación» de O'Neill, el culto al mal de Genet, etc.—, no terminan por erigirse en esquemas origi-

nales ni convincentes. Todos los intentos de estas características terminan por parecerse a una búsqueda desesperada y romántica de la fe.

En el plano práctico, los dramas mesiánicos, por el hecho de exponer toda una doctrina capaz de suplantar los Evangelios, el Corán o los Upanishads, suelen ser sumamente extensos, casi imposibles de representar. Como, por lógica, el autor necesita fundamentarse, en el drama mesiánico deberá recurrir al uso de un lenguaje culto —al verso en forma frecuente—, que terminará por alejarlo del trazado común entre su rebelión y su trámite.

La segunda postura que había quedado enfocada en el teatro moderno de rebelión es la social.

Cumplida la etapa mesiánica, los autores dramáticos encuentran que han regresado de un largo viaje para darse de frente con una realidad sofocante que, mientras tanto, nadie había tenido la posibilidad de abandonar.

Esa realidad será encarada, y pronto la vinculación temática y de tratamiento permitirá el trazado de símiles vibraciones. Por otra parte, esto se ve favorecido por la zona común en que les toca actuar a los autores rebeldes.

El mutuo conocimiento permitirá que la etapa moderna de Ibsen sea bebida por los dramas naturalistas de Strindberg. Esto —a su vez— no quedará desconectado del «intimismo» chejoviano, ni de la totalidad de las obras de Shaw, de alguna que otra de Brecht, Pirandello, ni de los dramas rurales de Synge y García Lorca. (Recuérdese que se señaló tácitamente la iniciación del teatro moderno a partir de Henrik Ibsen.)

Desde Dürrenmatt las obras completas de autores como O'Casey, Odets, Miller, Osborne, Wesker, etc., quedarán involucrados en un contexto de rebelión social. De allí seguirá en ruta hasta las últimas experiencias de nuestros días.

Con relación al teatro mesiánico, el social abandona la relación hombre-Dios, centrando su mira a la relación hombre-sociedad, marcando los conflictos del individuo con la comunidad, la cultura, la Iglesia, el Gobierno y la familia.

El drama social, originado en el foco social, se convierte en algo firme y concreto. El verso es sepultado y suplantado por un estilo naturalista, en principio, y realista, después. No tarda en asimilar a la psicología (Freud) y a la sociología como ciencias, al igual que las ideas científicas. (Estas últimas se hacen evidentes a través de Darwin, Marx, Lamarck, en Ibsen, Strindberg, Shaw, Brecht, etc.)

El protagonista de un drama social no deberá enfrentar nada extraño, nada abstracto; quedará sometido, sí, a las mismas leyes propias

de la clase media, que en última instancia es a quien está dirigida en absoluta prioridad.

El lenguaje se vuelve directo y su representatividad encuentra una coherencia técnica, y aun el edificio o lugar físico elegido para ello cobra visos de lugares comunes, plenamente conocidos.

En el drama social se asiste a la degradación y degeneración del héroe, tanto en el sentido moral como en el estructural y sexual. Pronto —como en el caso de Chejov— el personaje (héroe) es reemplazado por el grupo de personajes. Si bien permanece en Brecht, será a través de su «anti-heroísmo», su cobardía, su rapacidad.

Disponiendo como dispone de un considerable bagaje que la misma realidad le otorga, el autor social examina y protesta contra la esquematización del hombre.

La última postura pendiente en el encuadre hacia el teatro moderno, como ya se ha señalado, es el existencial.

Esta forma de rebelión dramática, que no es otra que la rebelión «metafísica», para Albert Camus, se establece cuando el autor protesta contra la creación en su totalidad.

Esto que podría igualarla con la rebelión mesiánica, pronto se radicaliza sumiéndose en impotencia y desesperación.

Si un autor mesiánico construye un superhombre, un autor existencial construye un «subhombre».

Quizá esta postura obedezca más ciegamente a una suprarrealidad vociferada por el totalitarismo. Los superhombres concebidos por Nietzsche, en manos del drama existencial, se ven pronto convertidos en animales y prisioneros en un mundo hecho campo de concentración. Envueltos en un terrible vacío, los personajes del drama existencial se condenan a vivir en una celda solitaria.

La desesperanza, el agotamiento y la desilusión conformarán el complejo «antivitamínico» de la rebelión existencial.

En rigor, el drama existencial no trata nada más que del desarrollo invertido del impulso mesiánico.

La realidad enseña cómo muchos autores mesiánicos modernos —a edades determinadas— se vuelcan para concluir sus carreras como rebeldes existenciales. Un claro ejemplo puede encontrarse en un Büchner, que, de rebelde mesiánico, se vuelca al convencimiento de que la acción humana es inútil y carente de sentido, terminando por caer a un terrible fatalismo de la historia.

Strindberg, O'Neill, Shaw, Brecht (en sus primeras obras) poseen, cuando no caen directamente a un estado de computación, tratamientos directos con el lenguaje y las formas existenciales.

Más evidente que en todos los nombrados, la rebelión existencial se determinará a simple vista en autores como Williams, Albee, Gelber y Pinter, sin detenerse en Becket, Ionesco y en todo el teatro del absurdo, verdadero baluarte de la concepción existencial.

Si se pudiera extraer un autor «puro» existencial, no se demoraría en reconocer su neorromanticismo, su furia contra la existencia, su vergüenza por su condición humana, su desprecio y su sublevación hacia su propio cuerpo.

Strindberg existencial identifica al mundo con pozos de basura y montículos de estiércol.

Brecht existencial define al hombre (en *Baal)* como a una «criatura que come en una letrina».

Samuel Beckett existencial dice a través de Lucky, en *Esperando a Godot:* «El hombre, en síntesis, a pesar de su alimentación y la defecación, malgasta y se consume...»

En verdad, el hombre existencial consume y se consume.

El cuerpo, en una mente existencial dramática, es inútil, y el progreso humano hay que buscarlo —según sus principios— en los intestinos y en el aparato digestivo.

A todo esto habrá que sumarle al existencialismo su anhelo de la muerte para que el antihéroe vea la luz, su negra luz de la decadencia humana.

El drama existencial es el más trágico de los géneros dramáticos modernos: «Un día nacimos —exclama Pozzo, también en *Esperando a Godot*—, un día morimos, el mismo día, en el mismo segundo.» Y es así este sentido del tiempo, rápido y tedioso, el que domina en la mayoría de los dramas existenciales.

Rebelión mesiánica, rebelión social, rebelión existencial: rebelión que dejará sin soledad dramática al hombre desde el mismo instante en que Henrick Ibsen se volverá hacia él para mostrarle el complejo mundo social en que está inmerso.

Ibsen inicia el teatro moderno en el mismo instante en que se aclara, y luego otorga en sus dramas la imagen del ciudadano como la de un hombre domesticado: a ese miembro de las instituciones, el que identifica sus necesidades con las necesidades de la comunidad (consumista) según la determinación de la mayoría.

Embriagado por una visión intransigente de la libertad, Ibsen declara: «¡Con placer torpedearé el Arca!» Nada puede llegar a contentarlo que no sea la revolución total, sin miramientos ni contemplaciones. Para ser posible, su revolución necesariamente debe comenzar a partir y a desarrollarse contra todo lo establecido. Lo aclara cuando escribe: «El individuo no tiene en absoluto necesidad de ser un ciu-

dadano; por el contrario, el Estado es la maldición del individuo...»
«... ¡El Estado debe ser abolido! En esa revolución sí tomaré parte.»

Por otra parte, el desengaño político de Ibsen tiene claros fundamentos al considerar que los conservadores no hacen más que preservar un estado de corrupción, defendiendo tradiciones y convenciones anticuadas que hacen a su propio provecho. Por parte de los liberales, ve el manejo de una mayoría sin ningún sentido claro de lo que esto presupone, aplicando paliativos a un enfermo en estado de gravedad avanzado, pretendiendo curarlo con medicamentos inútiles. Por último, ve a los radicales que sólo tienen la intención de aplicar sus esquemas para cambiar nada más que la forma del sistema social, sin cuestionar su propia existencia, sometida al desconocimiento de la verdadera naturaleza que compone al hombre.

Con estas conclusiones, más su convencimiento de una revolución total, Ibsen ve ir surgiendo su lugar en medio de una iniciada revolución industrial (dominio económico de los mares por el Imperio Británico, guerras expansionistas, formación de nuevos estados, etcétera) que dará cabida a su rebelión como autor dramático. Su «entorno» se había producido.

La rara coincidencia de los acontecimientos le cedía la palabra.

Ibsen supo verlo, intuirlo, y no calló. (Queda muy lejos de esta somera revisión intentar una crítica a las obras, o aún a la afirmación filosófica, o a la conciencia ideológica del autor noruego, iniciador para con el criterio sustentado, del teatro moderno.)

Brand, Espectros, El pato salvaje, Un enemigo del pueblo, aun *Casa de muñecas,* son claros ejemplos de obras empapadas de «realismo», devuelto en claridad hacia esa «inerte» energía social que, por contraposición, los había producido.

Las compuertas abiertas por Ibsen dejaron al descubierto el camino incuestionable para lograr la comunicación de los autores dramáticos con el medio social en esos momentos evidenciado.

Con una veintena de años menos que Ibsen, desde Suecia otro rebelde inicia sus planteos por las sendas trazadas del teatro social.

August Strindberg (1849-1912) nunca sabrá esconder su espíritu desesperado, sus ansias inagotables de revolución, sus marchas y contramarchas, su desorden, su radicalismo, su misoginia, su dolor, su descontrolada pasión a la pasión... Strindberg nunca podrá esconder nada, y su transparencia plagada de intrincados laberintos y torturas quedará basada y sustentada.

En sus aspectos políticos y religiosos, Strindberg consigue abarcarlo en su totalidad, como parte inevitable de sus primeras conclusiones. Toda su obra dramática se mueve en los grandes márgenes

que le otorga —a un mismo tiempo— su fe y su incredulidad, su concepto sobre el positivismo, el ateísmo, el socialismo, el catolicismo, el budismo, el hinduismo y el misticismo.

Con sus estudios científicos, Strindberg amplía aún más estos márgenes: partiendo desde Darwin, cae al ocultismo. Partiendo del naturalismo, cae al sobrenaturalismo. Desde la física a la metafísica. Desde la química a la alquimia.

Toda esta complejidad no lo acobarda como para no hacerse cargo de sí mismo. Por el contrario, con todas estas armas de calibres y características tan dispares, Strindberg se lanza a batallar por el concepto, además, de su rebelión.

Su medida estaba condicionada a los mínimos movimientos que daba el «gigante» noruego, y a cada uno de ellos no duda un instante en arremeterlos una vez que se le hubo esfumado su etapa de admiración.

Tal actitud hace que un parangón con Ibsen sea inevitable.

Lo primero que se detecta es que Ibsen construye su obra según la forma de la tragedia griega, y que Strindberg la construye de acuerdo al espíritu trágico de los griegos (de hecho, esto lo convierte en algo más enraizado con el «realismo»).

Siendo ambos dramaturgos subjetivos, Ibsen mantiene ciertas vinculaciones con la realidad para remontar sus conclusiones a un sitio de «universalidad». Strindberg encuentra en la realidad el motivo de su asfixiante desahogo. De la misma manera, Ibsen «enmascara» su inquietud espiritual en los personajes que coincidan con aquel su mundo subjetivo. Strindberg, sin ningún tipo de miramientos, es el héroe total de sus obras.

Su actitud, en principio, contesta la postura de Ibsen frente al mundo social. Así, Strindberg escribe *Padre* como réplica a *Casa de muñecas* sin comprender que Ibsen se enmarcaba en objetivos muy distantes a como Strindberg lo había interpretado. Pero su ceguera era total como para otorgarse reflexión. Sus críticas no cesaron hasta ya muy avanzado su criterio crítico. No halló tiempo para interpretar a Ibsen. No halló tiempo para otorgarse serenidad. No halló tiempo para ver el «entorno» favorable que se le había producido precisamente a través de Ibsen, y esto, aunque parezca contradictorio, en suma y resumen, le dio su lugar en el campo de la rebelión dramática.

Su genio poseía un costado fácilmente detectable de locura. Su misogonia, arrogancia sobrecompensadora, su fijación materna y su manía persecutoria precedieron y siguieron a su derrumbe nervioso en su año más trágico (1895).

A pesar de todo lo enumerado, a lo que habría que agregar sus fracasos matrimoniales, sus reiteradas quemaduras con azufre en sus prácticas alquimistas, sus estallidos de dolor por su tumor cerebral, su obra se alzó en rebelión, y, como ya se ha dicho, sin que nunca lo haya intuido o presentido.

Dios, la creación, los hombres y el aparato social quedaron cuestionados por un Strindberg que nunca supo cuestionarse en el mare mágnum de sus ansiosos pensamientos.

Por último, cabrían las propias palabras de Ibsen una vez que hubo conocido la obra de Strindberg: «He ahí alguien que será más grande que yo.»

Rusia enriqueció al teatro realista con tres autores: Tolstoi, Chejov y Gorki, estrechamente ligados al Teatro de Arte de Moscú, y, por ende, a su fundador, Konstantin Stanislavski.

Chejov escribió en un lapso muy escaso de tiempo (lo hizo luego de haberse recibido de médico). Su corta vida no impidió la elaboración de *El tío Vania*, *Las tres hermanas* y, quizá la más importante, *El jardín de los cerezos*. Pero en toda su obra, en todos los casos, aun en sus cartas, demostró su habilidad para construir, dentro de una trama simple, casi sin una aparente estructura, personajes de proyección, humanos, conmovedores, absolutamente creíbles.

La rebelión de Chejov se hace en forma silenciosa, sutil, suave, desapasionada, pero perseverante, incisiva, irrenunciable.

Chejov no usa el drama como camino de su realización individual, como lo hiciera Ibsen, ni como un arma excomulgante de expresión, como lo utilizara Strindberg.

El autor ruso se basa en el drama sólo para anotarse como un espectador más del mundo. Esto le permitirá transformarse en un «moralista» que dictará siempre a sus personajes la acción y el tema, cambiando «la vida tal como es» por la convicción de que «la vida tal como es, es la vida como NO debiera ser» —según sus propias palabras.

Su rebeldía posee su otro frente realista. Ibsen tiene a Kierkegaard; Strindberg, a Nietzsche; Chejov, en cambio, grita: «¡Al diablo con la filosofía sobre la grandeza de este mundo! Yo no me miento a mí mismo ni cubro mi propio vacío con los harapos intelectuales de otra gente...» Su única ideología descansa en el arte: «No soy ni liberal, ni conservador, ni evolucionista, ni monje, ni indiferente al mundo. Sólo deseo ser un artista libre, y... eso es todo...»

El resultado de esta postura se evidencia a través de lo que él mismo concluye clarificadamente: «Todo lo que quise decir honestamente a la gente fue: Mírense a ustedes mismos y vean qué malas

y monótonas son sus vidas. Lo importante es que la gente se dé cuenta de ello, porque entonces crearán para ellos mismos una vida distinta y mejor. Yo no llegaré a verla, pero sé que esa vida será completamente diferente, totalmente distinta de la actual. Y mientras esta vida diferente no exista, seguiré diciendo a la gente una y otra vez: Por favor, comprendan que su vida es mala y monótona.»

Ya se ha señalado, al pasar, que el «entorno» de Chejov se concreta con la puesta en marcha, por parte de Stanislavski, del Teatro de Arte de Moscú. Una vez más un acontecimiento fuera de los índices sociales previstos viene a favorecer la expresión de rebelión de un autor como Chejov, que, dejando de lado las estridencias, eleva su voz por encima de su propio «realismo» para incrustarse en los propios e íntimos miembros del sistema. Pero este «entorno» a Chejov no estaría completo, ni se habría hecho justicia cabal, si no se sumara la decidida participación que le cupo a Danchenko en la vida literaria del autor. Dánchenko, en acuerdo con Stanislavski, era el encargado de las finanzas y de la parte «literaria» del Teatro de Arte de Moscú. Estas cuestiones «literarias» le implicaban la elección de las obras, y fue él quien convenció a Chejov de que volviera a escribir *La gaviota*, lo que resultó un éxito rotundo y fortuna para el Teatro de Arte. Es el mismo Stanislavski el que cuenta cómo su socio «martilló en su cabeza todas las bellezas que poseían las obras de Chejov. Era tan convincente cuando se ponía a hablar de una obra de Anton, que a uno tenía que gustarle antes de que él terminara de hablar».

El tiempo demostró que aquel empeño de Danchenko no tenía el menor viso de capricho, y que el haber abierto las puertas del éxito, permitió a que Chejov hiciera evidente su mansa, pero irrenunciable, rebelión en la dramática contemporánea.

De manera frecuente y concreta, a lo largo de todo lo dicho hasta el momento, se ha establecido la necesidad y la importancia del «entorno». Sin embargo, la idea que de él se pueda llegar a tener no estaría completa si no se incluyera a los hacedores prácticos de lo sustentado y escrito por los autores dramáticos.

Esto hace remitir al tema —en un grado de síntesis notable— a la zona demarcada por empresas «románticas» de algunos hombres, preocupados, partícipes y entregados al aspecto «físico» del teatro y a asumir lo que este empeño podría llegar a significarles.

Lo marca la evidencia: Los escritores necesitaban —también hoy— de un público que terminara por interesarse en ver sus obras.

Para que esto sea posible se necesitaba el lugar físico, actores, directores, técnicos, vestuaristas, etc.

Siempre fue así, pero el nacimiento de la rebelión del teatro moderno se plasmó sólo por el nombre de unos pocos entusiastas en arriesgarlo todo.

André Antoine fue uno de ellos con su Théâtre-Libre (1887).

El Théâtre-Libre sirvió para presentar obras que jamás serían representadas en ningún otro sitio. Gracias a que esto fue así se conocieron cincuenta y un autores, con un total de ciento once obras. (Entre ellas vieron escena *Espectros; El pato salvaje,* de Ibsen; *La señorita Julia,* de Strindberg; *Los tejedores,* de Hauptmann; *Resurrección* —en adaptación— de Tolstoi; *Los fósiles,* de François de Curel; *Los averiados,* de Eugène Brieux, etc.).

El Théâtre-Libre demostró cómo producir obras realistas y cómo humanizar la interpretación. Estimuló a los autores nuevos (algunos comenzaron a escribir a pedido directo del mismo Antoine) y extendió su influencia hasta ser imitado en el mismo París, Londres y Berlín. Aun así, el Teatro de Arte de Moscú y los Pequeños Teatros de los Estados Unidos deben gran parte de lo suyo a este batallador y visionario infatigable.

La enumeración de estos «promotores» de una proyección poco fácil de medir no podría justificarse si no se nombrara aquí a Otto Brahm y a Max Reinhardt, bien llamado «el revolucionario perfecto».

Brahm siguió la magnífica enseñanza aportada por Antoine, realizando representaciones privadas que ni la policía ni la censura podían evitar. También, siguiendo el ejemplo de su colega francés, se dirigió a un público superior, vendiéndoles únicamente abonos anuales.

La importancia de Brahm queda determinada en la historia del teatro por la presentación de obras y autores en rebelión, como *La familia Selicke,* de Holz-Schlaf; *El doble suicidio,* de Anzengruber; *El poder de las tinieblas,* de Tolstoi; *Teresa Raquin,* de Zola; *Los cuervos,* de Bécquer; *Padre* y *La señorita Julia,* de Strindberg; *Las columnas de la sociedad,* de Ibsen; *Antes del amanecer,* de Hauptmann; *Despertar de la primavera,* de Wedekind, etc. Tal como lo había presentido Brahm, el ejemplo de su teatro de la «Freie Bühne» mejorará hasta tan alto grado el nivel del teatro comercial, que a un determinado momento su existencia no quedaba plenamente justificada. Durante el año 1920, la lista de abonados al teatro de Brahm sobrepasaba los 120.000.

Londres, por su parte, conoció la idea del Théâtre-Libre a través del holandés J. T. Grein, quien, tal como Brahm, había sido crítico teatral. A los treinta años, J. T. Grein —había hecho de Londres su residencia definitiva— funda en Londres en 1891 la Independent Theater Society, encargada de traducir y representar *Espectros, Un enemi-*

go del pueblo, Teresa Raquin, etc., pero lo más importante quedó definido con la presentación de la obra *Casas de viudos,* y colocó a su autor, George Bernard Shaw, en el sitio más destacado de toda Inglaterra.

Las acciones de J. T. Grein pronto fueron imitadas sorpresivamente por dos mujeres que dieron el impulso definitivo al teatro realista, tanto en Inglaterra como en Irlanda. Se habla de lady Gregory, a quien se le debe los teatros Irish Players, y de miss A. E. F. Horniman, creadora de la Manchester Repertory Company.

Al *Revolucionario perfecto,* Max Reinhardt, le cupo la responsabilidad de haber liberado al mundo del teatro de la esclavitud del siglo XIX, además de enfrentar el franco desafío de Gordon Craig hasta donde le fue posible hacerlo.

Desde la inauguración de su pequeño teatro, el «Kammrepiele», en 1906, hasta su radicación en Estados Unidos, en 1938, la carrera de Reinhardt no encontró tregua. Se le incluye aquí su labor directiva en Munich, Viena, Salzburgo, París, Venecia, Estocolmo, Hollywood y Londres, ciudades en las que los autores «realistas» en rebelión fueron presentados por él y reconocidos en el plano del éxito.

Es interesante detenerse —pero muy a vuelo de pájaro— en la febril actividad que desplegó Max Reinhardt: convirtió el «Circus Schuman» en el «Grosses Schauspielhaus», al que le colocó una cúpula celeste, escenario giratorio, proscenio profundo y lugar para 3.500 espectadores. En Salzburgo (corazón de los festivales teatrales de verano) puso en escena *Cada cual,* delante de la famosa catedral. Ofreció *El gran teatro del mundo,* de Calderón, en el interior de la misma iglesia, y *Fausto,* en la antigua Escuela de Equitación. Representó *El mercader de Venecia* sobre un canal de la ciudad de Venecia, etc. A la par de todo esto, sus compañías realizaban giras por Rusia, Suecia, Suiza y los Estados Unidos. Para finalizar la rápida visión sobre las actividades de este «imprescindible» hacedor teatral, se dejan estos datos: entre 1905 y 1930, Max Reinhardt dirigió personalmente ciento treinta y seis obras, con un total de 8.393 representaciones.

Casi en simultaneidad a los teatros de Antoine, Brahm y Max Reinhardt, uno de los movimientos de rebelión más auténtico y homogéneo, que luego se transformara en estilo y escuela, nacía en Alemania.

El expresionismo se abre paso en 1917 y 1918, cuando un país desilusionado tomó consciencia de que perdía la guerra. Hasta 1925,

el expresionismo continuó aportando su caos espiritual a una Alemania prácticamente destrozada.

Las raíces de este movimiento se pueden detectar en algunas obras de Wedwkind, pero indudablemente serán *Hacia Damasco, Sonata de los espectros* y *Ensueño,* de Strindberg, las obras que definieron al expresionismo.

A la palabra «expresionismo» se la usó por primera vez —con pretensiones de definir su propio contenido— con motivo de una exposición de Matisse. (Diez años más tarde, también fue empleada con igual criterio en las muestras de Picasso y Kandinsky.)

En teatro, prácticamente el expresionismo nace con la representación de *El hijo,* de Walter Hasenclaver, en 1912.

El movimiento expresionista en teatro prefería los símbolos a la escenografía. El diseño escénico partía del plazo hasta elevarse en ángulos que terminaban por distorsionarse. Se proyectaban números en paneles laterales y todo tipo de signos que pudieran estimular e inducir al subconsciente. El escenario quedaba plagado de fantasmagorías y efectos sorprendentes, pocas veces totalmente comprensibles y otras tantas justificables.

Conceptualmente trataba de comunicar el producto de una curiosa mezcla de lo abstracto y lo concreto. Ver más allá del mundo subjetivo hacia la verdad interior.

Dramáticamente, nunca la rebelión encontró mejor «entorno» en toda su trayectoria que durante la vida y actividad del expresionismo.

Por su medio, todo quedaba directamente atacado y cuestionado: la guerra, los negocios, la familia, la convivencia, las ciudades, la educación, etc.

Además del ya citado Hasenclever, los escritores más destacados del expresionismo fueron Georg Kaiser, con *De la mañana a la media noche* y *Gas;* Ernest Toller, con *Masa humana, Transfiguración* y *Los destructores de máquinas;* Fritz von Unruh, con *Una generación;* el checo Karel Capek, con su drama fantástico *R. U. R.* y *De la vida de los insectos* (más conocida, esta última, como *El mundo en que vivimos);* Franz Werfel, quien partiendo de un puro concepto del expresionismo con *El hombre-espejo,* llega al simbolismo con sus obras *La canción de la calma, Juárez* y *Maximiliano;* Bertolt Brecht, por último en sus primeras realizaciones, convirténdose luego en uno de los más auténticos autores de la rebelión en el teatro.

En numerosos estudios se ha dicho que de todos los dramaturgos modernos, Bertolt Brecht ha sido el más enigmático, directo y

escondido, simple y complejo a la vez. Todo esto es cierto y una aproximación a su obra se hace aún más difícil si para ello se llega a tener en cuenta su multiplicidad de ensayos que le fijan —en particular— su postura frente al teatro y su finalidad.

Existe una referencia, sin embargo, y es que tal como Bernard Shaw, Brecht opta por un teatro «no aristotélico», volcándose en favor de la prédica, la protesta y la persuasión. La claridad quizá provenga de sus propias palabras: «Juntar palabras hermosas no es arte. ¿Cómo puede ser arte conmover a los hombres si él mismo no se conmueve por el destino de la humanidad? Si no me inmuto por los sufrimientos de los hombres, ¿cómo puedo llegar hasta sus corazones con mis obras?, y si para ello no me esfuerzo por hallar un camino a través del cual puedan descubrir sus penalidades, ¿cómo podrán encontrar el camino para comprender lo que escribo?».

Brecht era un converso marxista, pero su disciplina comunista es una disciplina autoimpuesta gracias a un notable esfuerzo de voluntad sobre su propia personalidad esencialmente mórbida, sensual y anárquica.

Casi anormalmente, Brecht se sentía preocupado por el crimen, los instintos ciegos y la corrupción, transformándose al punto en un hito como revolucionario social, sólo después de haber investigado todos los caminos sin salidas de su subconsciente, e incluso de su nihilismo original. Es que no otra cosa le revela su preocupación sobre el reverso negativo de la vida. Esto no retarda su obsesión por el hombre y por la naturaleza en estado de descomposición, de putrefacción, evidencias que se dan en sus primeras obras, identificadas, como ya se ha dicho, con el expresionismo. En *Baal*, por ejemplo, Brecht sigue los pasos de un poeta inhumano y bisexual que logra satisfacer sus apetitos carnales descartando su consciencia y que termina por morir entre la basura y excrementos, diciéndole al mundo que no se engañe, que sólo es «el excremento de Dios».

En otra de sus primeras obras, *Tambores en la noche*, su personaje central, un soldado, rechaza las ideas de la revolución y la lucha que por ella debe hacer y parte hacia un camino totalmente inverso, mientras exclama: «Soy un puerco, y el puerco se va a casa».

Dos caminos encuentra el trazado de la rebelión en Brecht. Uno y superficial es el que podría identificarse contra la avaricia, la hipocresía y la injusticia de la sociedad burguesa, que en profun-

didad apunta contra sus equivalentes en cuanto al desorden del universo y el caos que se da en el alma humana.

El segundo de estos caminos será el que refiera a la revolución social de Brecht y aquí el trazado se hace plenamente objetivo, activo y realista.

El resultado del recorrido de ambos hacen la posibilidad de su propio producto: en parte asceta, sensual, moralista; en parte diabólico, idealista, fanático, cínico. El esquema —que terminará por revelarse a lo largo de toda su carrera— será el de un Brecht producto del complejo y del compuesto de muchas partes simples, pero combinando sabiamente los desacuerdos y las incertidumbres de nuestro tiempo en un conglomerado que, siendo poesía dramática, resulta siempre, y en todas sus obras, algo más que la simple suma de sus partes.

Junto con *La ópera de dos centavos*, Brecht acentúa su etapa expresionista, a la par que se somete a la ortodoxia comunista y a su profunda necesidad de escapar de las exigencias materiales y someter sus instintos, que lo fuerzan contra su voluntad, a participar plenamente de su actividad política. Prueba de esa etapa, queda absolutamente plasmada a sus veinticinco años, cuando escribe *En la espesura de las ciudades* (1923), extremadamente enigmática con aquel «prodigioso y racional desorden de todos los sentidos» de Rimbaud, del cual Brecht no niega estar influido.

El «entorno» de Brecht se concreta en una época de totalitarismo, guerra y estado de masa.

Por otra parte, su «rebelión» encuentra que el marxismo es factible y que también lo es el sometimiento a una autoperfección. Este ingreso político al teatro le permitirá aquel «esfuerzo para ser malo», teniendo en cuenta que la naturaleza del sistema exige que el hombre borre sus sentimientos. Al respecto aclara: «Porque cuando los pies están desnudos y las barrigas vacías, el amor y la virtud se convierten en codicia» y porque: «... seríamos buenos, no vulgares y toscos, si las circunstancias lo permitiesen». El hombre es bueno, en definitiva; lo malo es el sistema, por lo tanto cabe, o conformarse con el sistema o cambiar el mundo, si se razonara con los conceptos y la mira brechtiana.

¿Cuál puede ser el «entorno» que permita la rebelión de Jean Genet. Inevitablemente, Antonin Artaud y su visión del *Teatro de la crueldad*.

¿Quiénes inspiraron a la alucinante visión de Artaud? Evidentemente Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, máximos exponentes de los «poètes maudits».

El «entorno» de Artaud no sólo habrá de componerse por los poetas malditos. El movimiento «dadaísta» habrá de respaldarle, aún ante su propia negativa de «servir como túnel para las ideas de los demás».

Lo que es evidente (con poetas malditos, dadaísmo y orientalismo) es que detrás de cada teoría que anunciara Artaud se esconde su deseo de concretar netas características mesiánicas, al pretender cambiar, no al mundo todo, sino sólo su occidente. Un occidente que hallaba con religiones inaceptables por cuanto han succionado a la vida su contenido mágico, a la par de haber aniquilado la parte instintiva del hombre, habiendo barrido su divinidad.

Dice Artaud: «Hasta diría que es esta infección de lo humano lo que contamina las ideas que deberían haber permanecido divinas; porque lejos de creer que el hombre inventó lo sobrenatural y divino, pienso que la acción del hombre ha corrompido finalmente lo que había de divino en él».

Su deseo es construir un teatro de mitos, «expresar la vida en su inmensa y universal dimensión, y de esta vida extraer las imágenes en que tuviéramos el placer de descubrirnos a nosotros mismos».

Artaud fue un autoconvencido de que el teatro tiene la capacidad de trastocar «colectividades importantes», de crear «el caos social», de convertir un síntoma en una conflagración.

Su pensamiento lo hace poseedor de una función dionisíaca, pero esta vez en su versión rebelde, para convertirlo todo en una suerte de bacanal, de rito, aun en sacrificio, pero aliviando al seguidor (espectador) de todo tipo de violencia, ferocidad y alegrías reprimidas: «Si el teatro esencial es como la plaga —escribe en *El teatro y su doble*—, no es porque sea contagioso, sino porque como la plaga, es la revelación, la producción, la exteriorización de la crueldad latente, por medio de la cual son localizadas todas las posibilidades perversas de la mente, sea de un individuo o de un grupo».

Esta afirmación de Artaud, de concretarse daría como inmediata consecuencia que el teatro estaría en condiciones de evocar aquel mundo perdido donse se daba la anarquía y el peligro, ingredientes sin los cuales no habrá ni humor ni poesía, y sin el cual la libertad —siempre para Artaud— pasa a ser una suposición, dándole alas a una desilusión difícil de controlar: «Esta es la razón —declara— por la cual propongo un teatro de crueldad. No estamos libres y el cielo puede aún caer sobre nuestras cabezas. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos esto, antes que nada».

En este movimiento del «teatro de la crueldad», Artaud vendría a desempeñar el papel de un profético Aristóteles... Jean Genet, su póstumo Sófocles que llevará a la práctica su teoría.

La rebelión de Genet nace al quitarse la confección de sus mitos de su subconsciente que, por otra parte, halla totalmente liberado. Allí en sus profundidades encuentra su moralidad, su inhibición, el buen gusto y, ¿por qué no?, la propia consciencia. Todo esto no tiene ningún tipo de parámetros.

Se alza clara su sexualidad perversa y su fantasía comienza a arremeter todo cuanto encuentra a su paso, terminando por «barrer» con los límites teatrales.

Franqueadas así las puertas a los sueños liberados, el teatro en rebelión de Genet se encamina a una abierta exaltación del crimen, del erotismo y la brutalidad, todo en claras intenciones de lograr autoexircizarse y arrastrar al espectador a algo similar.

Pero lo que una vez más se puede asegurar, es que Genet dramaturgo es, en resumidas cuentas, una creación de Artaud. Incluso la mayoría de sus afirmaciones, parecen salidas de la propia boca del autor del *Teatro de la crueldad.* Esta, por ejemplo: «Uno sólo puede soñar un arte que fuese un tejido profundo de símbolos activos capaces de hablar al espectador un lenguaje en que no se diga nada, sino que todo sea presagiado». Esta afirmación sólo puede ser llevada a la práctica si se repudia a toda la tradición dramática de occidente. Afirma Genet: «... porque hasta las mejores piezas del teatro occidental tienen algo de vulgar, un aire de mascarada y no de ceremonia».

Es a través de esta última afirmación, que se logra comprender su admiración por el ritual de la misa, en la que se ve su espléndida teatralidad y su magia metafórica que permite: «... que un trozo de pan sirva para devorar a Dios. No conozco nada teatralmente más efectivo que la elevación de la hostia —afirma—».

Santidad, belleza, poesía y crimen, todo ungido en un estado de comunión, son los elementos básicos que Genet utiliza para su «rebelión» en el teatro.

Sean cuales fueren los criterios evolutivos de la rebelión de los autores dentro del contexto histórico, un común denominador se mueve por sus bases: desacuerdo frente a lo avanzado —en anterioridad—, por el sistema. Lo que no ha estado ausente es la energía que sacudió a un teatro del pasado, para colocarlo en el centro mismo de la célula social a la que irrevocablemente pertenece.

Allí batalla la rebelión de los autores. Allí se rebela y cobra nuevos impulsos y renovadas fuerzas para cuestionar la totalidad

cuestionable que encuentra a su paso. Y si acaba con ella, se alzará hasta el mismo domicilio de Dios.

Si se llegan a tener en cuenta las distintas características de los distintos «entornos» planteados y que permitieron el surgimiento de un nuevo autor en rebelión, se podría llegar a vislumbrar —de acuerdo a las características de nuestro tiempo— que la aparición de uno de ellos es poco menos que inminente. De cumplirse este pronóstico, la falencia de afirmaciones que demanda el mundo moderno quedaría suplida por objetivos proyectables. Es una forma de retornar al principio, a los orígenes, pero habiendo sellado un nuevo paso más hacia la revolución total, como lo ansiara, anunciara y en la que tomaría parte irrevocable el tempestuoso Ibsen.

HILLYER SCHÜRJIN

General Mola, 78, 4.º dcha.
MADRID.

LO GRANDE Y LO PEQUEÑO

LO GRANDE Y LO PEQUEÑO

Pequeñas reliquias guardadas se engrandecen en la oscuridad
y amontonan los escombros del sueño
Pero en la mañana recobran su infancia
Cuando despierto
mis ojos se abren pavorosos
como dos mares que tienen hambre
Cierro la cajita que esconde
un diente de mi hija

HOSPITAL

Hay otras personas en este lugar
durmiendo una siesta de la que nadie los despierta
Nada sé de ellos
Hay murmullos de enfermeras sonámbulas en los pasillos
Y esa luz azul sobre mi cama
como un ángel velando por mí
El aire tiene el olor inconfundible de los lugares donde sólo se nace
y se muere
Hace mucho tiempo que agonizo entre sábanas limpias
Ahora me llevan
Mis pies arrastran un dibujo extraño en las baldosas
Dejo de oír a los pájaros
El viento mueve la cortina y esa sensación de libertad me hace llorar
Sin mirarse unas a otras me desnudan
Parecen animales agazapados aguardando a su presa
De pronto una suspira mientras baja la persiana
No sé a qué otra escena se parece tanto este momento
Trato de recordar qué edad tengo
Creo que soy muy pequeña

Hace frío

El aire es cada vez más azul

No sé si era mi madre o mi hija que me hablaba
susurrándome pequeñas promesas
Luego algo se quebró en su historia y me abrazó llorando
Yo deseaba levantar los brazos muy alto
Varias veces creí sentir un vuelo grande que partía de mí
Nada lo detenía
No era cansancio: era una emoción intensa de abandonarlo todo
Ya no tenía lugar entre ellas
La muerte es azul

LOS ESPOSOS

Bienaventurados los que pueden abrigar otro cuerpo
en las noches de invierno
Los que dejan una luz encendida para que alguien la apague
antes de irse a dormir
Los que caminan de la mano
y son tan altos

que hacen pasar a la gente por abajo

Los que respiran juntos
y crean un aire propio en la habitación
Ellos podrán conocer al otro en sus actos más simples
Asistirán a su desesperación
esa primera necesidad de ser albergados

que nos vuelve tan sumisos

Bienaventurados los que pueden vengarse cada día

y pedir perdón

Los que toman el vino en la cena comen el pan y extienden el mantel
en la ventana hasta la mañana

y ya no tienen hambre

Bienaventurados
los que caben en el corazón de alguien

y no provocan espanto

Bienaventurados los que esperan y son esperados
Los Esposos
Aquellos que despiertan
al alcance uno del otro

para salvarse

TECHOS

La ciudad duerme
Los techos se alzan y los sueños buscan su lugar
en las estrellas
Cada noche abren puertas muy altas que conducen a la locura
Se descubren con ademanes extraños
como viejos caballeros quitándose el sombrero
En la mañana vuelven a darnos sombra:
que siempre haya aire de siesta en nuestra casa
Cuando la lluvia desciende
interrumpen ese gesto ocultándonos con temor a perdernos
como a hijos tentados por la intemperie
Lugares intermedios entre la tierra y los ángeles

Si yo pudiera ser tu corazón
bajo tu pecho

MUDANZA

He llegado a esta casa de madrugada
En las paredes hay huellas que no comprendo
Ordeno la ropa
Busco entre todas mis cosas qué se ha roto y qué se ha perdido
Escondida en la caja verde de la máquina de coser
una niña ríe desorientada
Guardo una manzana en el cajón de las sábanas
La infancia ha terminado

POEMA ESCRITO EN INVIERNO

En los países del Norte
los hombres construyen embarcaciones de cuero
para llevar a sus familias por los ríos torrentosos
Viven en casas de hielo y se aman entre pieles de animales
Ellos no conocen esta habitación
ni se alumbran para escribir con una vieja lámpara de metal
O tal vez sí
cuando duermo la correntada me trae sus canciones

que provocan sueños helados y dejan las manos amarillas
Son muchas las veces que despierto en la noche
preguntándome
Vuelvo a dormir bajo la gruesa manta tejida en un telar del valle
Pasan entre mis brazos los rebaños y nada se detiene
Regreso al sueño
esta vez muy cansada
Yo buscaba remontar esas aguas escondida entre sus pies
como una perra fiel que se tendiera y con los ojos alzados
escuchara sus historias
Abro la ventana a los grandes oleajes:
la niña con pañuelos de seda atados a su pelo
yace en la almohada

V I S I T A S

Alguna vez
abriré la puerta
y dejaré pasar a los que deseen conocer la casa
Seré hospitalaria
Hablaré sin herir ninguna mirada sin cometer ningún error
Los dejaré quedarse hasta que puedan volver a callar
Escucharé sus historias tratando de comprenderlos
Ellos necesitan a veces que alguien los escuche pacientemente
Y después
cuando se hayan ido todos
lavaré las tazas
y me quedaré dormida para siempre

APUNTES DE LA VEJEZ

Llegará la edad de arropar el corazón
como a un pájaro estremecido por los años
Quieta en la ventana del asilo la vida cabrá en un solo recuerdo
en un solo suspiro al fin la paz habitará la casa
Llegará la Vejez
y nos aliviará en su regazo
Ya no tendrás que revolver tu melena de leona
para espantar los grandes dolores
Todo será más pequeño
Salvo en los ojos

donde nacerá la mirada de las constelaciones
Piadosa edad la de los muertos
los que perdonan más allá de lo real
y ya no temen la vecindad de los hospicios
La locura no es más que una enfermedad del dolor
Un exilio del alma
adonde la Vejez llegará galopando en el caballo mágico
y nos dejará el pecho abierto en cruz
para que el corazón salga volando
No llores
Es hora de esperar junto a la Puerta Grande

CRISTINA BANEGAS

Combate de los Pozos, 436, 7.º A
BUENOS AIRES

GENEALOGIA Y LICITUD DE LA DESIGNACION «NOVELA PICARESCA»

El propósito de este trabajo es doble, como se infiere del título: primero, se trata de averiguar el origen del término; segundo, se trata de dar un juicio acerca de la validez de este término en la crítica e historia literarias. Pero quiero dejar advertido que, por lo que se refiere a la primera parte, mi investigación no pretende ser absolutamente completa, aunque he consultado cuantas autoridades he podido.

I

1580. La conciencia de que el *Lazarillo de Tormes* (1554) había abierto un nuevo horizonte en la literatura española se puede, tal vez, remontar a los años alrededor de 1580, cuando López de Ubeda estaría redactando *La pícara Justina.* En la introducción confiesa que «me he determinado a sacar a luz este juguete, que hice siendo estudiante en Alcalá, a ratos perdidos, aunque algo aumentado después que salió a luz el libro del pícaro tan recibido» (1). Es casi seguro que escribió su novela siguiendo las huellas del *Lazarillo;* en efecto, al aparecer el *Guzmán de Alfarache* (1599), no tuvo que reorganizarla o modificarla considerablemente, sino sólo aumentarla un poco —antes de publicarla en 1605—, seguramente añadiendo los «aprovechamientos» al final de cada capítulo, lo cual se me antoja tan artificial y mecánico que su testimonio y mi hipótesis tienen mucho de verdad.

1599. Mateo Alemán publica la vida de quien los lectores —primeros críticos— «dieron en llamarle *pícaro»;* y aunque el autor no

(1) Francisco López de Ubeda: *La pícara Justina,* en *La novela picaresca española,* ed. Angel Valbuena y Prat, 3.ª ed. (Madrid: Aguilar, 1956), p. 707. (Las otras citas tomadas de la colección de Valbuena y Prat se indicarán con las iniciales *NP.) No* todas están de acuerdo sobre su fecha de composición. Por ejemplo, Marcel Bataillon, en *Pícaros y picaresca,* trad. de Francisco R. Vadillo (Madrid: Taurus, 1969), p. 45, afirma que «es imposible creer que López de Ubeda... haya escrito su libro entre 1580 y 1590... Nuestra *Pícara Justina* fue concebida de 1602 a 1603».

se refiera nunca explícitamente al *Lazarillo*, el influjo de éste es tan obvio e inmediato que todos lo reconocen (2).

1605. El mismo Cervantes, en la primera parte del *Quijote*, nos proporciona una muestra del género incipiente. En el capítulo XXII leemos:

> ... sepa que soy Ginés de Pasamonte, cuya vida está escrita por estos pulgares... [El libro] es tan bueno, que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren... Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras (3).

Dicho sea de paso, es evidente que aquí Cervantes no se refiere al género picaresco —como sugiere Martín de Riquer (I, 245)—, pues entonces no se hablaba de «géneros» literarios, sino a la forma autobiográfica.

1597-1612. Por esos años redactaría Cervantes *La ilustre fregona*, cuyo comienzo, por lo visto, retocó levemente para ajustarla a la moda del tiempo. Que esta novelita, lo mismo que otras suyas, pertenezca o no al género picaresco es discutible; lo cierto es que contiene muchos elementos que, por esas fechas, no pudieron haber venido sino del *Lazarillo*. Entre otras cosas, se lee allí: «Finalmente, [Carriazo] salió también con el asumpto de pícaro, que pudiera leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache» *(NP*, p. 150). Las claras alusiones al *Lazarillo* (en el *Quijote)* y al *Guzmán* (en *La ilustre fregona)* nos dejan entender que Cervantes tenía plena conciencia de que estaba surgiendo un nuevo tipo de ficción, no sólo por la estructura, sino también por el contenido.

1615. En el prólogo a la edición italiana de *La hija de Celestina*, de Alonso de Salas Barbadillo (1615), se lee lo siguiente:

> Non poco s'affaticarono, e non in vano, li autori delle vite del *Picaro Gusmando* e di *Lazariglio*... ma non hanno peró dipinta ogni cosa a filo che, come si puó scorgere, non sia rimasto campo ad un'altro bell'ingegno di correre una lancia... Laonde, considerando io che, dopo haver pubblicati... Il *Picaro* e il *Lazariglio*, facevo gran torto al presente lasciandolo abbandonato, mi sono al fine risoluto a ristamparlo *(NP*, p. 890).

(2) Para un análisis muy detallado de la relación de estas dos obras basta consultar —entre otros— a Gonzalo Sobejano: «De la intención y valor del *Guzmán de Alfarache*», *Romanische Forschungen*, 71 (1959), 267-311; y también Fernando Lázaro Carreter: «Para una revisión del concepto "novela picaresca"», comunicación al III Congreso Internacional de Hispanistas (México, 1968), ahora en *«Lazarillo de Tormes» en la picaresca* (Barcelona: Esplugues de Llobregat, 1972).

(3) Miguel de Cervantes Saavedra: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, texto y notas de Martín de Riquer (Barcelona: Editorial «Juventud», 1958), I, 240-1.

De éste y de otros testimonios se deduce claramente el hecho de que tanto escritores como críticos se daban cuenta de la existencia de un nuevo género, sin que nadie, sin embargo, le diera un nombre (4).

1770. En realidad, el término «novela» en el sentido moderno no surge hasta el siglo XVIII, sobre todo con Cadalso (5). Es precisamente entonces cuando comienza la crítica y clasificación formal de las obras picarescas. Por tanto, éste será mi punto de partida para la genealogía de esta expresión, y empezaré con Sedano, quien dice que el *Lazarillo* es una «obra de las más célebres que tenemos en su línea de invención y estilo picaresco» (6). Como se ve, existe la idea de un género distinto de los corrientes, aunque no se llega a definirlo.

1776. En este período, es decir, la última parte del siglo XVIII, la clasificación más común es la de novelas «cómicas o satíricas», como resulta, por ejemplo, de la *Bibliothèque Universelle des Romans* (7). Es de notar, sin embargo, que el *Guzmán* no entra generalmente en esta categoría, pues se le considera una novela «moral», debido a sus muchas reflexiones y evidente intención moralizadora.

1782. El mismo *Quijote* ahora es una novela «burlesca», porque lo que se descubre en él es simplemente el elemento humorístico y

---

(4) Por ejemplo, en Francisco de Quevedo: *La vida del Buscón (NP*, p. 1091), Roberto Duport —en la dedicatoria— reconoce «este libro émulo de *Guzmán de Alfarache*, y aún no sé si diga mayor». En *Estebanillo González (NP*, p. 1723), el autor mismo dice al lector: «Y te advierto que no es la fingida de Guzmán de Alfarache, ni la fabulosa de Lazarillo de Tormes, ni la supuesta del Caballero de la Tenaza, sino una relación verdadera.» En *Don Gregorio Guadaña (NP*, p. 75), al frente de su historia, Antonio Enríquez Gómez deja escrito: «... si bien la ciencia de Don Gregorio no frisó con la que tuvo *La pícara Justina*, por ser tan hombre, ni se desvió de las obras de *Guzmán de Alfarache*...». En la introducción a su *Vida (NP*, p. 1925), Torres Villarroel confiesa: «Paso entre los que me conocen y me ignoran me abominan y me saludan, por un Guzmán de Alfarache, un Gregorio Guadaña y un Lázaro de Tormes.»

(5) José Cadalso: *Cartas marruecas*, ed. Juan Tamayo y Rubio (Madrid: Espasa-Calpe, 1935), p. 51. Su libro empieza así: «Desde que Miguel de Cervantes compuso la inmortal novela...» (Las *Cartas* fueron iniciadas en 1768; la primera edición en forma de libro se hizo en 1793, y en vez de «inmortal novela» decía «memorable novela»). Compárense también las siguientes obras: Torres Villarroel: *Vida (NP*, p. 1925), donde habla de «hombre de novela» y más tarde menciona las «novelas bastardas» y la «novela certificada»; Luis José Velázquez de Velasco: *Orígenes de la poesía castellana* (Málaga: Francisco Martínez de Aguilar, 1754), p. 94, donde se refiere a la «Novela Philosophica»; José Francisco Isla: *Fray Gerundio de Campazas*, ed. Russell Sebold, iv (Madrid: Espasa-Calpe, 1964), 260, donde compara la «historia» con la «novela» (la obra fue publicada en 1758).

(6) Juan José López de Sedano: *Parnaso español*, iv (Madrid: J. Ibarra, 1770), xviii.

(7) En el número de julio de 1776, primera parte, pp. 13-14, el *Lazarillo*, *Estebanillo González*, *El Buscón*, el *Diablo cojuelo* están bajo los «Romans comiques & satyriques Espagnols». Véase también la segunda parte, p. 5. Más de un siglo antes, Charles Sorel, *La Bibliothèque Françoise* (París: Compagnie des libraires du Palais, 1664), p. 173, había considerado todos estos libros obras cómicas, satíricas, cuadros de costumbres (incluyendo el mismo *Quijote*).

satírico (8). Semejante posición refleja el juicio de Andrés sobre las novelas picarescas cuando escribe: «Otra especie de romances reynó entre los Españoles, en los quales no se toman por argumento acciones caballerescas, amores heroycos, ni pasiones pastoriles, sino ingeniosas fraudes, y dolosas y artificiosas invenciones de los pícaros» (9). El es también el primer crítico en identificar al pícaro como el héroe de la picaresca y en darnos una definición basada en el contenido.

1805. Sólo con Bouterwek tenemos un intento de estudio de la picaresca que cobre valor especial. De las muchas citas, la que mejor viene a nuestro caso es ésta: «At this period there appears to have existed no novels or romances in the modern style, except the *Lazarillo de Tormes* ... the first romance of knavery *(del gusto picaresco)»* (10). Del esbozo de análisis literario que él hace se puede concluir lo siguiente: las novelas picarescas y el *Quijote* —aunque diferentes entre sí— pertenecen al mismo género cómico y constituyen, en realidad, su comienzo; hay distintos grados de comicidad y, por tanto, hay variaciones y diferencias dentro del mismo género; no se juzga ya un libro picaresco sólo por su elemento más sobresaliente, sino también por otros factores, como el estilo, el lenguaje y la descripción de las costumbres.

1813. El primero que aplica el término «género picaresco» a estas obras es el suizo Simonde de Sismondi: «Une foule de romans ont été faits à l'imitation de *Lazarille de Tormes;* c'est ce que les Espagnols nomment *el Gusto Picaresco* (le genre de la *Gueuserie)»* (11). Y al hablar de las *Novelas ejemplares*, de Cervantes, añade: «La troisième Nouvelle, *Rinconete et Cortadillo*, est d'un genre tout différent encore, mais entièrement espagnol; c'est le genre *Picaresco»* (III, 417). Puesto que sus informaciones y juicios derivan directamente de la obra de Bouterwek, no debe extrañarnos si llega a las mismas conclusiones, a saber: lo característico de la picaresca es el pícaro como héroe principal, el retrato de las costumbres y la comicidad.

---

(8) Miguel de Cervantes Saavedra: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. de la Real Academia, I (Madrid: Ibarra, 1782), lxvii-lxviii.

(9) Juan Andrés: *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, IV (Madrid: A. de Sancha, 1787), 495. (Esta es la traducción, hecha por su hermano Carlos, del original italiano que se publicó en varias ciudades en 1782.)

(10) Frederick Bouterwerk: *History of Spanish and Portuguese Literature*, trans. Thomasina Ross (Londres: Boosey and Sons, 1823), I, 305. Véase también pp. 204, 336-342, 451-452, 471. (La traductora afirma que la la versión original alemana —que no me ha sido posible consultar— se publicó en 1805.)

(11) Jean Charles Leonard Simonde de Sismondi: *De la Littérature du Midi de l'Europe* (París: Treuttel et Würtz, 1813), III, 293. Véase también 283 y IV, 86 y 97.

1814. Este último criterio parece ser el que guía a Dunlop en su estudio de la novela. En efecto, bajo el encabezamiento de «Comic Romance», cataloga al *Quijote* y también al *Guzmán*, del cual —según él— derivaron el *Lazarillo*, *Gil Blas*, el *Buscón* y algunas obras de Fielding y Smollett (12). Dunlop es así el primero en tener una visión europea de la picaresca. Hasta entonces el único libro extranjero que se mencionaba era *Gil Blas*, y esto porque se creía que era la traducción de un original español.

1820. Lo mismo piensan los críticos de la *Retrospective Review*, quienes, al presentar el *Lazarillo* al público inglés, lo llaman «one of the amusing histories of Spanish roguery ... the first of a race of comic romances» (13). Dos años más tarde, cuando en la misma revista se reseña el *Guzmán*, se emplea ya el adjetivo picaresco («A mere piece of roguery ... without the proper *picaresque* ornaments» [V, 189]), y se intenta dar una definición de la personalidad del pícaro («He is a deep, recondite, *Machiavellian* rogue, who lays most profound and political schemes to achieve a purse, or circumvent a trinket» [V, 191]). Semejante opinión expresaron otros ingleses (14).

1822. El honor de haber ensayado por primera vez una clasificación extensa de la picaresca le toca al español Llorente. En su obra *Observaciones críticas sobre el romance de «Gil Blas de Santillana»* dice que hay varias especies de fábulas o romances (palabras que él emplea en el sentido moderno de novelas), y las tres principales son: historia de caballeros andantes, novelas amorosas y romance moral de aventuras. Luego, al discutir esta última, especifica:

> La tercera especie de fábulas en prosa es la conocida con el nombre de *Romance*; obra más larga que la *Novela*, y cuyo objeto es la historia de las aventuras de un héroe civil, y no *caballeresco*. El romance contiene tal vez la vida entera del héroe, tal vez únicamente los sucesos principales; pero éstos en uno y otro caso deben ser relativos á la vida social, de manera que se refieran los

---

(12) John Colin Dunlop: *The History of Fiction*, III (Edinburgh: Ballantyne, 1814), todo el capítulo X y p. 377. En la edición en dos tomos hecha en Filadelfia (Carey and Hart, 1842), basada en la 2.ª edición inglesa revisada en 1816, se corrige el error y se afirma claramente que el *Lazarillo* inició el género y que el *Guzmán* y los demás lo imitaron (II, 209-210 y 214-216). Véase también del mismo autor *Memoirs of Spain*, II (Edinburgh: Thomas Clark, 1834), 355.

(13) II (Londres: C. y H. Baldwyn, 1820), part I, 133-4.

(14) Por ejemplo, en la introducción al cuarto tomo de la colección Ballantyne's Novelit's Library, intitulado *The Novels of Lesage and Charles Johnstone* (Londres: Hurts, Robinson y Co., 1822), se lee: «The character of the *Picaro*, or Adventurer, han been long a favourite subject in Spanish fiction...» (p. xv) y se mencionan unos cuantos que pertenecen al género del «low or comic romance». De *Guzmán* se afirma que es «the most celebrated of the Spanish romances *a la picaresque*» (p. xxi).

verosímiles y resulte castigado, ó por lo menos vituperado el vicio; y premiada, ó por lo menos elogiada la virtud; circunstancia que debe ser común á toda composición fabulosa.

[Hay] una subdivisión de los romances en tantas especies subalternas como hay en la sociedad civil, particularmente tres: primera, para los héroes fabulosos de la nobleza; segunda, para los honrados ciudadanos de la nación, y tercera, para los del populacho. Idea y clase bien distinta y distante de la del pueblo, que es el cuerpo de la nación.

[Los españoles han brillado en todas], pero han sobresalido con mucho exceso en la tercera clase, que pertenece al gusto *picaresco* y contiene aventuras de personas del bajo pueblo... [Sigue una larga enumeración de las obras que él considera picarescas. Las citas vitales para nuestro asunto son]: *La Celestina* pudo ser considerada como un romance en diálogo y como origen de todos los romances de la clase *picaresca*... *El Menandro* (Matías de los Reyes, 1636), romance que ya perteneció en parte a la primera clase por las ideas y aventuras que no eran del género picaresco... Don Francisco de Quevedo escribió un romance del género picaresco intitulado *Vida del Buscón Gran Tacaño* (1644)... [y después de nombrar los últimos exponentes del género termina así]: La publicación de estos tres últimos parece haber sido efecto del deseo de apagar el gusto nacional de los romances picarescos de la tercera clase (15).

Desde luego, su concepto de la picaresca es bastante vago. Nos dice que se requieren tres elementos para que haya picaresca: un sujeto bajo, una serie de aventuras y una intención moral o moralizadora. Sin embargo, salta a la vista en seguida el hecho de que ninguno de los tres, ni los tres juntos, forman en realidad una característica distintiva de la picaresca. En efecto, puede haber varios libros que posean estos requisitos y que no sean picarescos, ni por el forro. Esta amplitud o vaguedad en su descripción de la picaresca es cabalmente lo que le permite a Llorente incluir tal variedad de títulos. Y lo que nos sorprende mayormente, aparte la imprecisión de fechas y autores, es la inclusión del *Quijote*. Claro que por entonces esto era lo normal; pero va contra su misma definición, pues —aun siendo Sancho Panza de condición baja, aun habiendo un relato de aventuras, aun persiguiendo una intención moralizadora— el héroe principal es definitivamente «hidalgo». Hay que reconocerle, sin embargo, el mérito de haber señalado el tipo social (cualquiera de la clase baja, no necesariamente el «pícaro») como factor determinante del género.

---

(15) Juan Antonio Llorente, *op. cit.* (Madrid: Alban y compañía, 1822), pp. 256-265. Hay que notar que Llorente vivía en Francia y su obra se publicó también en francés (París: Moreau, 1822); esto puede explicar por qué él prefirió los términos «novela» y «romance» en el sentido en que los usa.

1827. Por consiguiente, si aceptamos los términos «fábula» o «romance» como sinónimos de «novela» (porque Llorente los usó precisamente en este sentido), entonces él fue el primero en emplear la expresión «novela picaresca» al hablar de «romances picarescos» y «romances del género picaresco». Si no, deberá darse crédito al alemán Tieck, quien, en un artículo sobre Vicente Espinel escrito en 1827, menciona de paso «Die Schelmenromane *Lazarillo* und *Guzmán de Alfarache*» (16).

1833. Mientras en América se sigue recurriendo al vocablo viejo para describir estas novelas (17), en Inglaterra el término nuevo aparece unos años más tarde. Hablando de Mateo Alemán, la *Penny Cyclopaedia* nos informa de que el *Guzmán* es una sátira mordaz y que «this was the origin of the multitude of those novels called *Picarescas*, which ... appeared in Spain, [and] intended to describe the life and manners of rogues, vagabonds, and beggars, bringing also the other classes of society upon the stage, either as their victims, abettors, or protectors» (18). Sin embargo, en España, el término no tuvo fortuna inmediata, ni el estudio del género tuvo el desarrollo que pudiera esperarse. Las palabras de Clemencín, por ejemplo, no añaden nada nuevo (con la posible excepción de haber señalado el «final abierto» de estas novelas) y su interpretación parece llevarnos hacia atrás, no hacia adelante (19).

1835. Mientras tanto, hay que recordar que éstos son los años del costumbrismo y que, como consecuencia, casi todo se ve ahora bajo esta luz y en cada novela —incluso el *Quijote*— lo que se subraya y se destaca principalmente es el aspecto costumbrista. El francés Viardot, entre otros, sostiene esta nueva posición: «Se ha lla-

---

(16) Johann Ludwig Tieck: *Kritische Schriften*, II (Leipzig: F. A. Brockhaus, 1848), 68.

(17) *Encyclopaedia Americana*, ed. Francis Lieber, VIII (Philadelphia: Carey and Lea, 1831), 407-8.

(18) I (Londres: Knight, 1833), 288.

(19) Miguel de Cervantes Saavedra: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. don Diego Clemencín (Madrid: Aguado, 1833), I, xix: «Empezaba también por entonces á acreditarse otra espécie de libros de invencion y de ingénio... en que no tenian parte ni los pastores ni las armas: género de literatura (iniciado por el *Decamerón* en Italia) que habia sido quizá el que habia dado ocasión en España á otras composiciones de apacible entretenimiento que se escribieron en el siglo XVI, unas amorosas, como el *Patrañuelo*, de Juan de Timoneda, y la *Selva de Aventuras*, de Gerónimo de Contreras; otras alegres y picarescas, como el *Lazarillo de Tormes* y *Guzmán de Alfarache*.» Y al describir sumariamente estas últimas no ve en ellas sino un rosario de aventuras y, por no mantener la curiosidad y el placer, «suelen fatigar las novelas largas, como el *Gil Blas de Santillana*, el *Escudero Marcos de Obregón*, los *Pícaros Guzmán* y *Justina*, á pesar del mérito de sus pormenores y de su lenguaje. En ellas no campea ni domina una acción principal: todos son acontecimientos é incidentes ensartados unos tras otros, sin unidad ni término conocido; y como la atención y el interés del lector caminan á la par en estas matérias, cuando el camino es largo y no se presiente su fin, la atención se cansa y el interés se pierde» (pp. xxvi-xxvii).

mado a la España la tierra clásica de la novela... Acerca de la historia de la novela en España, sólo una observación tengo que presentar, una sola proposición que sostener: los españoles han recibido de nosotros la novela de caballería, y nosotros hemos tomado de ellos la de costumbres» (20). Esa «novela de costumbres» resulta ser nada menos que la picaresca iniciada por el *Lazarillo*. Según él, Rabelais y Mendoza publicaron sus obras casi al mismo tiempo —en 1535 y en 1538, respectivamente—, siendo así ambos los creadores de la novela satírica, «convertida en novela de costumbres» (21). Por su parte, el italiano Riccardi sigue la misma línea crítica unos años más tarde (22).

1840. Vemos, pues, que la picaresca, por más de un lustro, oscila entre las novelas cómicas y las costumbristas. Hallam las considera todas cómicas (incluyendo el *Quijote*, pero excluyendo *Marcos de Obregón)* (23). Tapia, por otro lado, aunque intenta hacer una distinción —muy fina, por cierto—, acaba por incluirlas entre las novelas de costumbres. Lo más interesante de él, sin embargo, es la terminología: es el primero que habla de novela picaresca en cuanto tal. He aquí la cita donde aparece el término: «Fáltame hablar de otras dos especies de novelas, a saber, la cómica o satírica, y la

(20) M. Luis Viardot: *Estudios sobre la historia de las instituciones, literaturas, teatro y bellas artes en España*, trad. de M. de Cristo Varela (Logroño: Imprenta de Ruiz, 1841), página 184. (El original francés fue publicado en 1835.)

(21) *Ibid.*, p. 190. Hablando del *Lazarillo*, escribe: «En cuento al fondo, en cuanto a la invención del objeto, hay en la historia de ese niño abandonado que pasa de uno en otro amo, que se venga de haberlos servido con despedazarles la honra, y hacer en cada nuevo amo la amarga crítica de una clase de la sociedad, hay digo, el embrión de Gil Blas.» Y después de mencionar otras obras del mismo género, continúa: «La idea fundamental del Gil Blas no era nueva. Un hombre descendiente de una familia ordinaria, elevado paulatinamente por su fortuna é industria, que corre sucesivamente los grados de la escala social, y que atraviesa por este medio todas las clases de que se compone la humanidad constituida en nacion; ese escelente bosquejo de la novela de costumbres, se hallaba ya mas que en un estado de germinacion en el *Lazarillo de Tormes*, en el *Guzmán de Alfarache*, en el *Bachiller de Salamanca*..., en el *Marcos de Obregón*» (pp. 193-194). Entre las novelas ejemplares *jocosas* de Cervantes está «ese admirable cuadro de costumbres de *Rinconete y Cortadillo*» (p. 197). Pero señala también el servicio a varios amos, la crítica de las clases y el motivo de la venganza.

(22) Antonio Riccardi: *Manuale di ogni letteratura* (Prato: Guasti, 1839). De Diego Hurtado de Mendoza dice: «Il suo romanzo comico di *Lazzarillo di Tormes* é uno dei pochi ecellenti che sono letti in tutta l'Europa. Intrecciando la vita e le furberie di un pitocco spagnuolo, descrive leggiadramente i costumi dei tempi e della nazione: en non potrebbe essere più ingegnosa la bizzarria di far contrastare tutti i vizi più ignobili col contegno e la dignità delle maniere nazionali» (p. 262). Acerca de Quevedo escribe: «Il romanzo del *Gran Tacaño* capo di ladri... é forse il primo nel genere giocoso dopo il don Chisciotte. Il quadro più vivo di questo romanzo é quello di vedere una continua lotta tra la dignità e la miseria dei gentiluomini castigliani, tratto veramente caratteristico dei costumi di quella nazione» (pp. 268-269). Interesante es el motivo del honor que señala (haciendo contrastar la clase noble con la más baja).

(23) Henry Hallam: *Introduction to the Literature of Europe in the Fifteenth, Sixteenth, and Seventeenth Centuries* (París: Baudry, 1839), II, 270; III, 387; IV, 311-312.

picaresca, en las cuales se distinguieron tanto los españoles» (24). Acto seguido nos traza un bosquejo del que se pueden colegir algunos de los elementos básicos que debieran figurar en cualquier intento de definición formal de la picaresca: un sujeto humilde, aventuras episódicas o servicio a varios amos, intención satírico-moralizadora (que se manifiesta en la crítica de las costumbres), comicidad de los incidentes, lenguaje ingenioso y castizo.

1843. Otros escritores de la época tampoco pudieron escaparse de aquella mentalidad costumbrista que los rodeaba; ni Mesonero Romanos, ni Vicente de la Fuente, ni otros (25). Si seguimos nuestro examen de las fuentes literarias, notamos que la confusión persiste también en el exterior. Puibusque, por ejemplo, parece tomar la picaresca no como un género en sí mismo, sino como una variación de lo cómico o burlesco (26). De todos modos, él es el primer francés que califica el *Lazarillo* de «roman *picaresco*» (I, 462).

1844. Exactamente igual a la suya es la posición de Milá y Fontanals. En su *Compendio del arte poética*, escrito en 1844, divide la novela en diez categorías principales, y a la época moderna asigna

---

(24) Eugenio de Tapia: *Historia de la civilización española desde la invasión de los árabes hasta la época presente* (Madrid: Imprenta de Yenes, 1840), III, 229. La cita sigue así: «Pertenecen á la primera clase algunas de las de Cervantes indicadas arriba, el escudero Marcos de Obregón y el Gil Blas... Aquí es donde brillan la travesura del ingenio español, su maestría en pintar al vivo la sociedad, su fecundidad en la acumulación de chistosos incidentes y de situaciones cómicas, la verdad en los caracteres, la propiedad en la espresión; finalmente, todas las dotes que constituyen una obra maestra.

En el género inferior, que es el picaresco, se propusieron los autores españoles satirizar el carácter y las costumbres de ciertos tunantes aventureros, muy comunes en aquella edad, que trataban de engañar y vivir á expensas de otros por medio de su agudo ingenio y arbitrios picarescos, corriendo de un lugar á otro, e inventando siempre nuevos ardides. Estos impostores, pertenecientes por lo común á la clase ínfima de la sociedad, y á veces á a la *mediana esfera, suministraban abundantes materiales á los novelistas, y de aquí* la gran multitud de composiciones de este género. Algunas de ellas son muy apreciables por la novedad picante de la invención, por la animada pintura de sus originales caracteres y la propiedad del lenguaje. El Lazarillo de Tormes, de Mendoza; el Pícaro Guzmán de Alfarache, de Mateo Alemán; la Garduña de Sevilla, de Solorzano, y otras muchas que pudiera citar, son un fidelísimo retrato de las costumbres populares de aquellos tiempos, un inagotable vivero de locuciones castizas, de sales cómicas y de filosofía práctica en que sobresalían nuestros antepasados.»

(25) Ramón de Mesonero Romanos: *Escenas matritenses*, 3.ª ed. (Madrid: Venes, 1842), I, vi. Vicente de la Fuente: «El estudiante», en *Los españoles pintados por sí mismos* (Madrid: I, Boix, 1834), I, 225. José María Tenorio: «El mendigo», *op. cit.*, p. 307. (Sorprende en este libro no hallar ninguna descripción del «pícaro».)

(26) Adolphe Louis de Puibusque: *Histoire Comparée des Littératures Espagnole et Française* (París: Dentu, 1843), I, 522-523 (en la nota 3 habla del *Diablo Cojuelo* y del *Capitán Pablos*, y sigue): «Ces deux ouvres peuvent être rapprochés comme satires de moeurs: ils *ont la même allure*, et le *Diable* de Luis Vélez de Guévara *n'a* pas moins d'esprit que le brigand de Quévédo; mais si nous avions à faire un classement plus rigoreux encore, nous placerions le *Diable Boiteux* à la suite de *Marcos de Obrégon*, et le *Capitaine Pablos* entre *Lazarillo de Tormes* et *Guzmán de Alfarache*.» En la nota 14 de la página 549 dice que *Don Pablos* «roman *del gusto Picaresco*, est le chef-d'oeuvre du genre burlesque». Véase también p. 293 y la nota 2 de p. 521.

cuatro de ellas, es decir, novelas heroicas; novelas cómicas; novelas morales, sentimentales y psicológicas, y novelas históricas. Luego, al describir las novelas cómicas, explica:

> En nuestra España se hizo muy célebre la novela cómica con el título de picaresca, y su origen puede atribuirse a la novela dialogada o tragicomedia de *Calixto y Melibea*, donde se gastó un gran talento en describir escenas de la más abyecta vulgaridad. La novela picaresca tomó su verdadera forma en el *Lazarillo de Tormes*... (27).

Como vemos, y como podemos inferir del resto de su descripción, Milá atribuye a la novela picaresca y a la de costumbres forma y personalidad separadas, pero no carácter de género independiente. En realidad, todo se reduce a diversas manifestaciones del mismo espíritu cómico; por esto vemos incluido en su lista también el *Quijote*. A pesar de todo, Milá parece haber sido el primero en juntar las palabras «novela» y «picaresca» y en darnos el término corriente de «novela picaresca», y esto es lo que nos interesa ahora. (En este mismo año, 1844, Antonio Gil de Zárate publicó su *Resumen histórico de la literatura española*, y es lógico suponer que haya examinado la novela picaresca, pero no me ha sido posible consultar este libro.)

1845. El año siguiente no trae nada realmente nuevo en el desarrollo de la picaresca, aunque, eso sí, el término ahora hace su llegada a América (28). Y, por una parte, mientras en Francia por ese entonces se continúa confundiendo la picaresca con el género burlesco o de costumbres (29), por otra la década posterior resulta ser el período más decisivo para la comprensión y el establecimiento de la picaresca como entidad propia, con características especiales y con vida y vitalidad independientes.

1846. En el año 1846 se emprende la publicación de la *Biblioteca de Autores Españoles*, y el tercer tomo de la colección empieza con un ensayo sobre la novela. Aquí, por primera vez, la picaresca recibe un estudio formal (aunque limitado al *Lazarillo* y al *Guzmán)*

---

(27) Manuel Milá y Fontanals: *Obras completas*, coleccionadas por Marcelino Menéndez y Pelayo, I (Barcelona: Verdaguer, 1888), 472.

(28) Samuel Griswold Goodrich: *Literature, Ancient and Modern, with Specimens* (Boston: Bradbury, Soden & Co., 1845), p. 200: «Quevedo enjoys a great reputation for his satirical and humorous writings. The Spaniards, after imitating for some time the Italian novelists, invented a species of novel, which, by way of distinguishing it from the pastoral romances in prose, and the numerous romances of chivalry, was denominated *picaresco* or "rogue" novels.» Y menciona algunas.

(29) Por ejemplo, la Bibliothèque de Poche, I (París, Paulin, 1845), 376; Louis Viardot: *Histoire de Gil Blas de Santillana & Lazarille de Tormes* (París, 1846), pp. I-v; Philarète Chasles: *Études sur l'Antiquité* (París: Amyot, 1847), pp. 115-116.

y se la distingue claramente de los demás géneros literarios. Aribau —a quien se le considera autor del «Discurso preliminar sobre la primitiva novela española»— deja apuntado:

> [El *Lazarillo*] no tenía modelo en su género y abría a los ingenios de buen humor una senda nueva y amenísima. [Menciona el tipo de la plebe, las escenas de vida pordiosera y vagabunda y otras características; luego *sigue*]: He aquí descubierto una nueva mina de placer asequible a todas las inteligencias; y en aquel momento hubo nacido una clase de composición que precisamente debía hacerse popular: la novela llamada picaresca... Puede considerarse este libro como un retrato fiel de la época en que coloca la acción (30).

Después pasa a un recuento más detallado de algunos elementos formales; afirma que «toda novela del género picaresco tomó por modelo la que abrió el camino con tanto acierto» (p. XXIV) y cita varios ejemplos. Por fin, al iniciar un examen más detenido del *Guzmán*, dice que «la novela picaresca, reducida a una relación rápida y pelada de aventuras y trazas ingeniosas para salir de apuros y medrar a costa del prójimo, debió parecer peligrosa para la moral» (p. XXV). Con esto explica él la introducción de tantas reflexiones morales en el libro de Alemán, pues por medio de ellas se quería justificar o criticar las acciones de Guzmán.

Resumiendo la posición de Aribáu, llegamos a estas conclusiones: considera las novelas picarescas algo más que simples novelas de costumbres, pone de relieve el tipo de la plebe o el mozo travieso (no necesariamente el «pícaro») como protagonista, subraya el ambiente mísero en que vive y por el cual está condicionado, acentúa el motivo del hambre —descuidado hasta entonces— como el estímulo que sugiere las ingeniosidades encaminadas a satisfacerla, menciona la estructura episódica y los varios personajes que se suceden en la escena y, finalmente, señala el papel de las reflexiones morales. Por tanto, él es el primero que tiene una idea correcta de la picaresca y de las cualidades que la distinguen de cualquier otro género. (Excluye, por ejemplo, *La Celestina*, que, según él, constituye el comienzo del género o subgénero lupanario. Excluye también *El Patrañuelo* y lo coloca aparte, fuera de todo género, clasificándolo de obra miscelánea.)

---

(30) *Novelistas anteriores a Cervantes*, 2.ª ed. ordenada e ilustrada por Buenaventura Carlos Aribau (Madrid: Rivadeneyra, 1849), pp. xxi-xxii. La *primera edición se hizo en* 1846, como lo atestiguan, entre otros, R. Foulché-Delbosc & L. Barrau-Dihigo, *Manuel de l'hispanisant* (New York: Kraus Reprint Corporation, 1959), ii, 181. En cuanto al autor, Navarrete afirma haber sido Aribau mismo en p. lxxii, nota 2, del «Bosquejo» citado en nuestra nota 35.

1849. A partir de ahora, el término queda casi definitivamente consagrado y su divulgación es lenta, pero segura. Sin embargo, permanece la confusión —mejor dicho, la incertidumbre— por lo que se refiere a lo que realmente es o no es la picaresca (31). Ticknor llama a *Alonso, mozo de muchos amos*, un «*picaresque* romance» y menciona otras narraciones picarescas, pero el término que prefiere es todavía el de «tales in the *gusto picaresco*», aunque en la traducción española la expresión empleada es acertadamente la de «novela picaresca» (32). Arrima la picaresca a las novelas de costumbres, o por lo menos subraya este aspecto más que otros; cree que es un género neta y exclusivamente español; además, coincide con los ingleses en considerar el libro de Alemán decididamente inmoral, porque Guzmán se vale de cualquier medio para alcanzar sus fines: «[*Guzmán* es] the life of an ingenious, Machiavellian rogue, who is never at a loss for an expedient... So far from being a moral book, therefore, it is a very inmoral one» (III, 64).

1851. Llegamos así a 1851, y, mientras en Alemania el término «Schelmenroman» se abre camino sin problemas (33), en España se intenta una nueva definición y división de la novela, esta vez por manos de Cayetano Rosell. Con él, la novela picaresca se desgaja completamente tanto de la satírica como de la social o de costumbres (34). Esta representa una etapa crucial en el conocimiento del género, y el autor vuelve otra vez sobre los elementos integrantes de la picaresca, haciendo hincapié en el ambiente social y también en el lenguaje y el tono muy particulares (pp. X-XIV).

1854. En la introducción al volumen XXXIII de la colección *BAE* tenemos un «Bosquejo histórico sobre la novela española» que, con sus cien largas páginas, constituye el primer análisis extenso de este género en España. Allí se repiten y resumen los motivos formales de la picaresca; se señala, sobre todo, «aquella ligereza jovial que parece debe ser el alma de semejantes libros» (35).

---

(31) José Amador de los Ríos: *Estudios históricos, políticos y literarios sobre los judíos de España* (Madrid: M. Díaz y comp., 1848), pp. 605-606.

(32) George Ticknor: *History of Spanish Literature* (New York: Harper and Brothers, 1849), III, 55, 59, 67, 71-72, 87, 100, 260, y II, 268. Consúltese también M. George Ticknor: *Historia de la literatura española*, traducción, adiciones y notas críticas de don Pascual de Gayangos y don Enrique de Vedia, II (Madrid: Rivadeneyra, 1851), 412. (Lo mismo pasa en la traducción alemana de 1852.)

(33) *Conversations-Lexicon*, ed. F. A. Brockhaus (Leipzig: Brockhaus, 1851), I, 275. Véase también Johannes Scherr: *Allgemeine Geschichte der Literatur* (Stuggart: Franckke, 1851), página 246.

(34) *Novelistas posteriores a Cervantes*, vol. XVIII de la colección BAE, introducción de don Cayetano Rosell, I (Madrid: Rivadeneyra, 1851), v.

(35) *Novelistas posteriores a Cervantes*, vol. XXXIII de la colección BAE, con un «Bosquejo histórico sobre la novela española» escrito por don Eustaquio Fernández de Navarrete, II (Madrid: Rivadeneyra, 1854), lxxi.

1855-58. La expresión «novela picaresca» ya no encuentra obstáculos en su difusión y aceptación general (36), aunque todavía se hallan unos resabios de una concepción del género más bien superada para esta fecha (37). Milá y Fontanals vuelve sobre el tema en un artículo de 1858, e intenta dar una nueva definición de la picaresca. Tratando de la originalidad del *Gil Blas*, dice:

> ... la concepción principal de un héroe aventurero, bueno en el fondo, aunque demasiadamente travieso, y narrador de su propia vida con una franqueza mezclada de descoco, y de suerte que más que el verdadero protagonista de la narración sea el testigo de hechos variados e interesantes, es una idea española, cuyo primer origen se ha de buscar en el *Lazarillo* (38).

Su opinión de la picaresca ha madurado mucho desde que escribió su primera obra. En su pensamiento se refleja también el cambio que ha ido experimentando la concepción del género mismo: el héroe es un aventurero cualquiera (no necesariamente pícaro ni de la clase baja), muy travieso (pero no criminal); la narración es autobiográfica (elemento que ninguno de los críticos modernos había subrayado antes), tiene que destacarse por su franqueza y descaro (lo cual se nota en los hechos y en el lenguaje), y los varios episodios tienen que descollar por su ingeniosidad.

1860. El término y el género parecen quedar así bien establecidos en la literatura, y después de 1860 empiezan a figurar también en los diccionarios (39). Con esto no quiero afirmar que se tuviera un concepto claro y universalmente aceptado de lo que significaba e incluía la picaresca. Al contrario, las dudas acababan sólo de empezar. Una muestra la tenemos en la obra de Manuel de la

---

(36) Ludwig Lemcke: *Handbuch der Spanischen Litteratur*, I (Leipzig: Fleischer, 1855), 211, al hablar del *Lazarillo*, dice: «dass er duch dieses Erzeugniss einiger heiteren Stunden der Schöpfer einen neuen Gattung der erzählenden Poesie, nämlich des sogenannten Schelmenromans *(novela picaresca)* werden würde». Véase también pp. 280-282, 479 y 485.

(37) José Coll y Vehí: *Elementos de Literatura* (Madrid: 1857), p. 266: «Se han aplicado también á la novela ese estilo jocoso y satírico. Los *fabliaux* franceses y el *Decamerón*, de Boccaccio, son quizás las fuentes de la novela cómica... que puede considerarse como una rama de la novela de costumbres. Inaugurada en España con la tragicomedia de *Calixto y Melibea*, tomó un carácter *picaresco*, complaciéndose en retratar las costumbres de la gente de más baja esfera y en ostentar el donaire y gracejo de la lengua castellana.» Citado por Michael Nerlich, «Plädoyer für Lázaro: Bemerkungen zu einer "Gattung"», *RF*, 80 (1968), 373.

(38) *Obras completas*, V (Barcelona: Verdaguer, 1893), 46.

(39) Véase Pierre Larousse: *Grand Dictionnaire Universel* (París: Administration du Grand dictionnaire universel, 1865-76), XII, 939; Solomon Zickel: *Deutsch-Amerikanisches Hand-Lexicon des Allgemeinen Wissens*, II (New York: Zickel, 1875), 250 y 443; Gustave Vapereau: *Dictionnaire Universel des Littératures* (París: Hachette, 1876), p. 1594; *The American Cyclopaedia*, ed. George Ripley and Charles A. Dana, XI (New York: Appleton and Company, 1883), 386; *The Encyclopaedia Britannica*, 9.ª ed., XVI (New York: Scribner's sons, 1883), 10, y la Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, 12.ª ed. (Madrid: G. Hernando, 1884).

Revilla (40). Y es una lástima que Menéndez y Pelayo no haya podido cumplir con su promesa de escribir un tratado sobre la picaresca (41), pues —de haberlo hecho— nos hubiera ciertamente ayudado a esclarecer, con su vasto y profundo conocimiento, este acuciante problema literario que aún tiene confundidos a los críticos.

Resumen. He aquí ahora, breve y esquemáticamente, las principales etapas cronológicas que señalan los momentos decisivos en la genealogía del término:

1770: Sedano, «estilo picaresco».
1805: Bouterwek, «gusto picaresco».
1813: Sismondi, «genre *picaresco*».
1822: Llorente, «romances picarescos» y «romances del género picaresco» (y primer intento de clasificación de las obras).
1827: Tieck, «Schelmenroman».
1833: *Penny Cyclopaedia*, «novels called *Picarescas*».
1840: Tapia, «dos especies de novelas: la cómica ... y la picaresca».
1843: Puibusque, «roman *picaresco*».
1844: Milá y Fontanals, «novela picaresca».
1846: Aribáu, el género recibe reconocimiento oficial, mereciendo título aparte y el primer tratado formal en un libro de literatura.

II

Se trata ahora de la licitud de la expresión «novela picaresca». En particular, se discutirá si el término es una designación útil todavía en la crítica e historia literarias; si su validez debe explicarse

(40) Don Manuel de la Revilla y don Pedro de Alcántara García: *Principios generales de literatura e historia de la literatura española*, 3.ª ed. escrupulosamente corregida (Madrid: F. Yravedra, 1884). En I, 422-431, trata de los diferentes tipos de novelas trazando límites muy finos entre la novela cómica, la histórica, la picaresca y la de costumbres, citando a varios autores con sus obras. En II, 294-298, vuelve sobre el mismo tema, hablando especialmente de *La Celestina*. Su opinión se puede sintetizar en la cita de II, 634-635: «... vinieron las novelas *picarescas*, las cuales constituyen cuadros especiales de costumbres de las clases populares y, sobre todo, de la gente truhanesca y de mal vivir, y tienen un sabor eminentemente nacional, en cuanto que son reflejo de una gran parte de la sociedad española. A España corresponde la gloria de ser la creadora de este género de ficciones literarias, que participan en parte del carácter de la novela de *costumbres*, y en parte también de la de *aventuras* y de la *cómica*... La primera muestra de ellas... es la *Celestina*... La primera novela *picaresca*, y acaso la más interesante..., es la *Vida de Lazarillo de Tormes*.»

(41) Marcelino Menéndez y Pelayo: *Obras completas: Orígenes de la novela* (Santander: Aldus, 1943) III, 455, discute la relación entre *La Celestina* y la picaresca, y dice: «Pero dejando aparte este género, del cual trataremos ampliamente en su día...» Sin embargo, varias veces expresó su opinión de paso; ver sus *Orígenes*, I, 181; III, 346, 354 y 454-5; *Estudios históricos*, II, 248; *Estudios y discursos*, I, 299, 338-9 y 348; II, 252.

por el contenido, por la estructura o por ambas cosas; si el género se aplica sólo al pasado o si vale para hoy también, y, finalmente, si se limita a España o se puede extender al mundo entero.

Naturalmente, al hablar de novelas picarescas, partimos del presupuesto de que existe —dentro de la prosa— una clase especial de obras que pueden reunirse bajo el término general de «novelas» y que —dentro de este género— hay un subgénero o una clase particular de obras que de una forma u otra pueden agruparse bajo el calificativo de «picarescas». Por otra parte, Benedetto Croce tiene perfecta razón cuando afirma que, en realidad, no existen «géneros» de por sí, sino sólo obras individuales. Y uno de los errores de la crítica es, a veces, precisamente el de analizar una obra relacionándola simplemente con otras de la misma categoría, pero sin tomarla como una entidad única y sin considerarla un mundo aparte e independiente.

Teóricamente, por tanto, Croce está en lo cierto. Sin embargo, cuando se intenta abarcar la totalidad de la producción literaria de un autor, de una nación o de un período, es natural querer establecer ciertas relaciones, organizando las obras según unos criterios —arbitrarios desde luego, pero muy convenientes— para facilitar su estudio y su visión de conjunto. Al mismo tiempo —también por razones muy subjetivas, pero útiles— es natural que se establezca cierta jerarquía en cuanto al mérito de cada una de ellas. Por esto, dentro de un mismo grupo habrá libros que lo representan mejor que otros, habrá ejemplares que son mejores que otros, en fin, habrá obras «mejores» y «peores». Así, pues, al tratar de novelas picarescas damos por descontado que ciertas novelas poseen determinadas características que, por un lado, las agrupan entre sí, y por otro, las hacen diferir del resto de las novelas.

Pero ¿es justa tal presunción? Evidentemente, no todos están de acuerdo. Del Monte, por ejemplo, afirma que sólo unas pocas pertenecen estrictamente al género, mientras que la gran mayoría de ellas entra simplemente dentro de la corriente o tradición picaresca (42). Para esto, naturalmente, se basa sólo en unos pocos elementos que él considera distintivos de las obras y del género mismo. Pero esta «búsqueda inductiva de factores comunes al corpus picaresco» ha sido rechazada por Lázaro Carreter:

---

(42) Alberto del Monte: *Itinerario del romanzo picaresco spagnolo* (Firenze: Sansoni, 1957), páginas 45, 118 y 126. Véase la más reciente edición española, *Itinerario de la novela picaresca española*, traducción de Enrique Sordo (Barcelona: Lumen, 1971), p. 58: «Por lo tanto, es preciso distinguir el *género picaresco* del *gusto picaresco:* el primero sólo es fácilmente identificable en algunas novelas; el segundo, es más o menos reconocible en una ilimitada multitud de obras que pertenecen a las más variadas índoles.»

> Ese método conduce al escepticismo de que antes hablaba [esto es, imposibilidad de llegar a una definición satisfactoria de la picaresca]; a medida que la inducción opera con más obras, los factores comunes tienden a cero, produciéndose la paradoja de que a más relatos presuntamente picarescos observados, más lejos estamos de aprehender su esencia. El género ofrece así una imagen ameboide, imprecisa, ambigua y acaba por desvanecerse como tal (43).

Y se desvaneció realmente, esta vez en manos de Nerlich, quien niega su existencia basándose en el hecho de que hay tantas variaciones y tan diversas entre sí que resulta imposible encontrar *un* denominador común —una constante o un punto de contacto— que aparezca en *todas* las obras, y que por lo tanto las unifique y permita su definición (44).

Sin embargo, la temprana y favorable recepción del público europeo fue concorde en relacionar varias de estas novelas entre sí. Lo mismo pensaron los editores-impresores de entonces, los cuales, en este sentido, contribuyeron decididamente a la formación del género naciente (45). Y nuestro sentido común nos dice claramente, después de leer algunas novelas de este tipo, que hay cierta relación inmediata entre ellas, aunque las *mismas* características no se repitan *todas* en *cada una* de las distintas obras. Un detalle que hay que recordar en este caso es la «secreta ambición de ser *originales*» que Lázaro Carreter atribuye a los escritores que siguieron la senda del *Lazarillo*. Yo, más que ambición, la llamaría necesidad. En efecto, no había otra alternativa sino la de ser diferentes, por lo menos en algunos aspectos. El autor del *Lazarillo* se dio cuenta de estar escribiendo un libro nuevo, fuera de la corriente ordinaria. Fue atrevido, sin duda, y en muchos aspectos; pero no hasta el punto de firmar su manuscrito. Sus imitadores, cuando vieron la buena recepción de los lectores y las posibilidades que la obra encerraba, se echaron de cabeza por el rumbo apenas abierto. Sin embargo, no les faltaba conciencia del problema con que se enfrentaban: apartarse lo suficiente para estimular el interés a través de la novedad, pero no demasiado para no perder de vista el modelo cuyo éxito deseaban emular.

Así es como surgen las variaciones que molestan tanto a los crí-

---

(43) Lázaro Carreter: *Op. cit.*, p. 197.

(44) Nerlich: *Op. cit.*, p. 384: «die Geschichte der *novela picaresca* ist die Geschichte eines variierten Themas, in der nichts der Veränderung entzogen bleibt, nicht die Form, nicht die Thematik und letztlich auch des Protagonisten Gestalt nicht, nicht der Pikaro». Y enfáticamente: «Es gibt keine 'Gattung' *novela picaresca*» (pp. 380 y 394).

(45) «El género... arranca de un proceso de agrupación», escribe Claudio Guillén en su artículo «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino* (Madrid: Castalia, 1966), I, 230.

ticos y que constituyen, en cambio, su valor más significativo; pues, aun quedándose en el mismo cauce original, cada obra ofrece una personalidad propia. El Lazarillo inicial cuenta su vida a «vuestra merced»; pero otros la cuentan a un «señor», a un vicario o un cura, al lector, a un amigo poeta... El primero la cuenta para explicar su «caso»; los otros lo hacen para escarmentar, para adquirir fama, para divertir... Uno empieza desde la niñez, otro desde cuando estaba en el seno de la madre... Uno menciona los padres, otro añade los abuelos y tatarabuelos... El muchacho es sustituido por la muchacha... El monólogo se vuelve diálogo... La autobiografía es ahora relato en tercera persona... El protagonista se convierte en testigo... El que era mendigo en la calle es ahora criado en un convento, paje en la corte, soldado en la guerra... El que no había salido de su pueblo viaja ahora por España, por Europa, llega al Oriente, y acaba en América... El chico bueno, pero travieso, se hace un borracho empedernido, un ladrón y maleante, un criminal y asesino... El hijo de nadie llega a ser soldado, escudero, hombre de bien, hasta aristócrata... Algunos superan su condición miserable y se «establecen» en la sociedad, otros no... Algunos se arrepienten y cambian de vida, otros no, o terminan condenados a muerte... Donde había un pícaro, ahora hay dos... Si antes no había amor, ahora lo hay...

Si los autores de novelas picarescas hubiesen querido simplemente imitar o copiar literalmente el modelo original, se hubieran metido en un callejón sin salida. Sólo la variedad les ofrecía un porvenir seguro, y esto fue lo que los salvó del olvido y contribuyó a su éxito. Desde luego, tuvieron que conformarse al molde inicial en sus líneas básicas. Primero, un sujeto humilde como héroe principal (no necesariamente el «delincuente» de Parker, sino más bien la «antítesis de hombre *honrado*» de que habla Bataillon). Esto incluía, naturalmente, ciertas condiciones sociales, cierto ambiente. Pero que el protagonista fuera travieso por naturaleza o malo a causa de las circunstancias no alteraba su esencia; como tampoco la alteraba el hecho de que fuera motivado por la venganza, por el honor, por el desengaño o por el hambre.

Segundo, un relato de las malas aventuras y de la vida desafortunada del sujeto. En este caso la confesión autobiográfica añadía verosimilitud y veracidad a la narración, y la mayoría siguió este esquema, pero no era algo esencialmente necesario. Tampoco lo era la solución final del relato (superación o no de sí mismo o de su condición inicial). Es de notar también que estas hazañas desventuradas, y por consiguiente su vida, son totalmente antiheroicas.

Y tercero, un espíritu burlón o humor negro. Tal vez sea éste el denominador común de la picaresca, la característica más constante

a través de todas las obras y también la que más salta a la vista y que, sin embargo (quizás por ser tan evidente), ha sido pasada por alto o apenas mencionada (46). Nadie puede negar que la primera impresión que uno saca de la lectura de estas novelas es ese aire de ironía, o más bien de sarcasmo, que flota en cada página. Casi continuamente el protagonista se ríe, se mofa, se burla de todos y de todo, de sí mismo y de los demás. Lo satiriza todo, lo cual explica y hasta exige el servicio a varios amos, para poder así entrar en contacto con, y abarcar, diferentes estratos de la sociedad. Casi todas las aventuras están basadas en el engaño: o el pícaro engaña o es engañado. Pero los engaños son siempre ingeniosos; de ahí que nos ríamos de los sucesos, pues las tretas son divertidas y las situaciones cómicas. Sin embargo, pronto sentimos que se trata de una comicidad amarga y hasta resentida —he aquí que interviene el aspecto didáctico o moralizador de las obras—. El estilo festivo, vivaz y chistoso, con muchos juegos de palabras, sirve para velar disimuladamente la mordaz crítica que encubre, para hacer «la píldora más agradable al paladar».

La locuacidad sardónica del pícaro se caracteriza por su desvergüenza, desparpajo y descoco. Su descaro no tiene reparos y su desprecio no encuentra límites. Ridiculiza los valores de la sociedad en que vive, retratando sólo su lado negativo: las flaquezas, dobleces y falsas apariencias de sus miembros (de ahí su pesimismo). Y al mismo tiempo exalta otro tipo de valores o antivalores: vileza, cobardía, bajeza moral, chanza, irrisión, es decir, la picardía (que son los valores que realmente conducen al éxito en su mundo). Viéndose obligado por las circunstancias o la sociedad a hacer lo que hace, y no pudiendo ser diferente de lo que es (pues parece incapaz de escaparse del círculo vicioso que lo tiene atrapado), el pícaro ha resuelto gloriarse cínicamente de su infamia, complacerse en su deshonra (47). Sin embargo, lo hace con tanto encanto y sutil gracia que el lector se siente atraído por él, se identifica con sus problemas y llega hasta a sentir compasión por esa vida —aparentemente tan feliz, pero íntimamente miserable— que lleva el pícaro.

Teniendo en cuenta todo esto, se puede ahora proceder a afirmar categóricamente la existencia de un grupo de obras que comparten ciertas cualidades comunes (aunque no todas ellas aparezcan en todas

(46) Véase, por ejemplo, Bataillon: *Pícaros...*, p. 199 (al hablar de *La pícara Justina*, apunta): «La autobiografía —sarcástica y sin tregua— de la *pícara* ofrece una irritante mezcla de realismo y burla.» Y más abajo: «... la picaresca que cultiva todas las formas conocidas del humor desde las más finamente burlonas hasta las más caricaturescas» (p. 238).

(47) Bataillon llama a esto el «elogio del deshonrado», y, según él, esta es la característica que distingue la picaresca española de la de Francia e Inglaterra (*op. cit.*, p. 205).

y cada una de las obras), y que por tanto pueden formar un género aparte, el género precisamente picaresco (48).

Ahora, si se quisiera dar una definición de este género, habría que hallar una que reuniera sólo las características que constituyen la que podríamos llamar «poética» de la picaresca, excluyendo los factores que sirven sólo para diferenciar las distintas obras entre sí. Ante todo habría que huir de definiciones demasiado estrechas y limitadas. Por ejemplo, entre las varias que se han propuesto, una relativamente reciente es la de Miller; pero ver la picaresca sólo como «an expression of a certain essential and unending chaos in life» es simplificar demasiado la cuestión (49). Claro que el autor reconoce otros elementos estructurales básicos para la existencia de una novela de este género, pero su interpretación me parece extremadamente arbitraria, aunque no desprovista de valor. Pienso que también Nerlich, en su afán de ser conciso y de abarcarlo todo, pecó de simplista al reducir la picaresca exclusivamente a una obra cuyo protagonista es uno o más pícaros, sin por otra parte poder dar una definición del pícaro porque no hay un tipo único sino tal y tanta variedad que escapa a todo intento de clasificación (50).

Otros esfuerzos parecidos resultan también insuficientes, y uno está casi a punto de renunciar a la empresa cuando interviene Sobejano y nos da su definición —descripción— un poco larga, pero cabalmente por esto más abarcadora:

> En el sentido literario del término podría llamarse «picaresca» a la ingeniosa relación, normalmente en primera persona, de la vida y desventuras de un sujeto humilde, articulada según una estructura episódica (servicio a varios amos, encuentro con diversas gentes) y destinada a explicar un estado de deshonor (aceptado al final o bien superado) del cual aparecen como determinantes la condición misma del sujeto y las circunstancias sociales que a través de aquella estructura episódica y en un lenguaje de incontenible locuacidad crítica son moralmente satirizadas (51).

Hay dos detalles que me permito señalar. En primer lugar, dice Sobejano que la relación está «destinada a explicar un estado de deshonor». Esto está bien sólo si nos referimos a las primeras obras del

---

(48) «Género», pero —naturalmente— en sentido no equiparable a los *géneros* propiamente tales (épica, lírica, dramática); mejor sería «clase» o «tipo» de novelas o, mejor aún, «the picaresque mode», como ha propuesto recientemente Ulrich Wicks. Para esto, véase su artículo «The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach», *PMLA*, 89 (1974), 240-249.

(49) Stuart Miller: *The Picaresque Novel* (Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1967), p. 135.

(50) Nerlich: *Op. cit.*, p. 393.

(51) Gonzalo Sobejano, reseña de *The Picaresque Novel*, de Stuart Miller, *HR*, 40 (Summer, 1972), 323. Véase también su reciente artículo «El *Coloquio de los perros* en la picaresca y otros apuntes», *HR*, 43 (Winter, 1975), 25-41.

género, pues las siguientes descuentan este elemento casi totalmente o, por lo menos, éste no cobra tanta importancia en la obra como para justificar la narración misma. Personalmente, abandonaría esta cláusula porque me parece que no es esencial. A lo sumo, la sustituiría por otra más general que la incluyera; por ejemplo, «es una relación... destinada a explicar su vida deshonrosa como producto inevitable de la condición misma del sujeto...». En segundo lugar, sostiene el mencionado autor que la relación tiene que ser «ingeniosa» y luego postula un «lenguaje de incontenible locuacidad crítica». Esto es verdad, desde luego; pero no es suficiente para describir ese espíritu especial que aletea a través de toda la picaresca, esa especie de humor negro y amargo, ese alegrarse cruel y despiadadamente de las desventuras propias y de las miserias ajenas, ese gozo sádico o masoquista que se extrae del sufrimiento moral y físico, y ese tono burlón que nos hace sonreír a cada paso, pero que al mismo tiempo nos obliga a pensar. Por consiguiente, enmendaría su definición en forma tal que incluyera también este aspecto formal del género y lo pondría al principio («relación ingeniosa y de tono burlesco») o al final («... que a través de aquella estructura episódica, en tono burlesco y en un lenguaje de incontenible locuacidad crítica...»). Así la definición me parece más completa y precisa.

Con todo esto queda aclarado —si no establecido— que los factores constitutivos de la picaresca no son sólo de estructura externa, sino también internos, es decir, de contenido y de tono. Esto lo hallo bastante lógico, pues sólo una definición semejante —que trata de abarcar todos los caracteres esenciales— puede tener validez para la totalidad de la producción picaresca. Mirando ahora más de cerca la definición de Sobejano (se acepten o no las modificaciones sugeridas), nos damos cuenta en seguida de que no se hace mención ni del tiempo (época) ni del espacio (país). A primera vista, éstos aparentan ser detalles insignificantes, y quizá lo sean. Pero algunos críticos los revisten de tal importancia que llegan a declarar que no puede existir picaresca ni fuera de España, ni fuera de la España de los siglos XVI y XVII.

Examinemos el primer aspecto, el de considerar la picaresca un género típica y exclusivamente español. Sin duda, su origen fue favorecido por la situación histórica: social y culturalmente, el conflicto entre las varias clases y el debatido problema del honor; política y económicamente, la declinación del poder de España y su consecuente empobrecimiento; religiosamente, el roce constante entre judíos, conversos y cristianos viejos de un lado, y el influjo del erasmismo y de la Contrarreforma de otro. Además, no se puede excluir el efecto del panorama literario de entonces (vidas de santos de un lado, libros de

caballería y pastoriles de otro) que pudo haber provocado una reacción. Ni hay que olvidar que fragmentos «picarescos» anteriores (hallados en *El satiricón, El asno de oro,* los *fabliaux* y los cuentos de Boccaccio, el *Libro de Buen Amor,* el *Corbacho, La Celestina* y *La lozana andaluza)* pudieron haber contribuido a su nacimiento o, por lo menos, pudieron haber sugerido motivos e ideas.

La mayor parte de los críticos concuerdan en señalar a España como la cuna de la picaresca, aunque difieren cuando se trata de reconocer e identificar las causas; pero me parece exagerado querer limitar el género a España. Aun admitiendo que las condiciones de otro país no fueran idénticas a las de España, esto no quita que hubiera circunstancias parecidas. Guerras, pobreza y miseria abundaban por toda Europa; diferencias religiosas o de clase las había en otras naciones, y aún más pronunciadas; tipos que vivan al margen de la sociedad siempre los ha habido en cualquier rincón del mundo. Por lo tanto, existía lo que Molho califica de «problemática» novelística (la cuestión del linaje, el problema del honor u honra, la pobreza) (52); lo que había que añadir era simplemente un «yo» autobiográfico combinado con el lenguaje, estilo y tono típicos de las obras picarescas. En otras palabras, el material existía; lo que hacía falta eran artistas que lo moldearan según el espíritu de la picaresca. Y los hubo: en Alemania, Grimmelshausen *(Simplicissimus,* 1688); en Inglaterra, Head y Kirkman *(The English Rogue,* 1665, 1668, 1671), Defoe *(Colonel Jack* y *Moll Flanders,* ambos en 1722), Smollet *(Roderick Random,* 1748, y *Ferdinand Count Fathom,* 1753); en Francia, Lesage *(Gil Blas,* 1715, 1724, 1735)... sólo para mencionar los mejores de aquel período. Y un estudio detallado de estas obras —como lo han hecho A. Parker, S. Miller, R. Alter, M. Molho— prueba su carácter picaresco sin lugar a duda, aunque resulte difícil definir hasta qué punto cada una de ellas pueda ser clasificada de novela picaresca propiamente dicha.

En realidad, si queremos ser imparciales debemos admitir que también una obra como el *Periquillo Sarniento,* de Lizardi (1816), entra decididamente en la tradición picaresca. Puede tener unos matices nuevos, ajustados al tiempo y al ambiente mexicanos, pero es obviamente un producto directo de la picaresca. Más recientemente aún, en el mismo México, se publicó otra obra que sigue la trayectoria de la picaresca: *La vida inútil de Pito Pérez,* de Rubén Romero (1938). Una vez más nos encontramos con que se subraya un aspecto más que otro o se reemplaza un motivo por otro; pero, básicamente, se trata de la misma corriente literaria.

---

(52) Maurice Molho: *Introducción al pensamiento picaresco,* trad. de Augusto Gálvez-Cañero y Pidal (Salamanca: Anaya, 1972); véase especialmente el «Epílogo».

Por lo que se refiere a la segunda posición, la de limitar la picaresca a los siglos XVI y XVII, hay que decir lo mismo: es una actitud demasiado arbitraria y exclusivista, como lo demuestra la lista de obras anteriormente citadas. Teóricamente, una situación semejante es posible. La «tragedia griega», por ejemplo, no tiene seguidores comparables en estilo y tema; pero hubo y hay tragedias poderosas que podrían ponerse al mismo nivel literario. Por otra parte los «cantares de gesta» —y la épica en general— constituyen claramente un género del pasado. Lo mismo se podría decir de los «romances viejos» de la tradición oral, aunque un poeta tan moderno como García Lorca intentara un renacimiento del género. ¿Pasa lo mismo con la picaresca?

Autores españoles de fines del siglo XIX y de la época contemporánea, especialmente a partir de la Guerra Civil, y varios escritores extranjeros han vuelto con ahínco sobre las huellas de la picaresca. En la misma televisión norteamericana estamos mirando desde hace algunos años un programa —«MASH»— que tiene muchos de los atributos de la picaresca: gente ordinaria, dos pícaros (aunque uno es el principal), forma a menudo autobiográfica (el relato toma, en este caso, la apariencia de una carta escrita al padre), condiciones ínfimas, ridiculización de los valores morales establecidos, ingeniosos engaños, lenguaje chistoso, etc. Todas éstas, ¿son o no son obras picarescas? ¿Las admitimos o no dentro del género?

Claudio Guillén, por ejemplo, pensaba al principio que la picaresca había terminado de existir hacía siglos. Refiriéndose específicamente a las obras de Cela, escribía:

> There have been some recent revivals in Spain of the picaresque style, of which it might be said that their singleness of viewpoint, instead of being analytical and constructive, is simply narrow and vulgar: this is a dead-end alley for the contemporary Spanish novel. The picaresque limitation was a rich and fertile discovery in the sixteenth and seventeenth centuries. It is an oath of literary poverty today (53).

Pero unos diez años más tarde parece haber cambiado de opinión; en efecto, ahora sostiene que «the publication of various contemporary novels of more or less roguish character has proved, beyond any doubt, that to think of the picaresque as of an event of the past *only* is a pedantic and erroneous view» (54). Entonces, ¿en qué quedamos?

---

(53) Claudio Guillén: *The Anatomies of Roguery* (tesis doctoral Harvard University, Cambridge, Mass., 1953), p. 392, nota 27.

(54) Claudio Guillén: «Toward a Definition of the Picaresque», *Actes du IIIe Congres de l'Association Internationale de Littérature Comparée* (S. Gravenhage: Mouton and Co., 1962), p. 252. Citado por Lázaro Carreter, *op. cit.*, p. 195, nota 1.

No cabe duda que todas esas manifestaciones literarias contienen muchos elementos de la picaresca; la imitación y el influjo, por lo tanto, son evidentes. En este sentido pertenecen todavía a ese gran oleaje literario cuyos ecos y efectos aún presenciamos. Sin embargo, les falta algo. A estos intentos pseudopicarescos los podríamos llamar «variaciones sobre el mismo tema». El *tema* —la idea, el motivo original de la picaresca— está allí; pero los autores, en su esfuerzo y necesidad de modernizar y adaptar el género, se alejan tanto de la fuente que se salen de su cauce y desbordan por otros campos. Tales derivaciones son brotes del mismo árbol genealógico, pero demasiado lejanos y tardíos para ser reconocidos fielmente. Eso sí, están todavía dentro del «gusto picaresco» (como puntualizó muy bien Del Monte), pero no lo suficiente para ser considerados ejemplos típicos de la picaresca.

Consecuentemente, al reafirmar la validez universal de la definición de Sobejano, me siento obligado a añadir que hasta la actualidad no ha aparecido una obra igualable a la picaresca antigua. El género sería ya cosa del pasado. Pero no cabe descartar la posibilidad de que tal obra surja en el futuro, sólo atestiguar que todavía no se ha dado. Quizá algún día se escriba la verdadera novela picaresca moderna.

ERMINIO BRAIDOTTI

Dpt. of Foreign Languages
West Chester State College
West Chester, Pennsylvania 19380 (USA)

MONOLOGO DEL MORADOR

MEDIDA DE UN SUCESO

Medida de un suceso nunca tangible
insinúa en su desunida forma que sueña
Se intuye una parte agonizante de su espacio
La otra cambia
en nebulosa
y ciega ahí la armonía

Especúlase la siembra del eterno rabo
Sólo matices / derivaciones
de un gastado eco frotado bajo peso del que sueña
sobre limo
substancia de suprema fragua
en un viento único

falsa corriente que obliga a las márgenes
al inasible horario
Prisma de estricta historia
única lengua
que impulsa su motivo de silencio

Así todo transcurrir es un sonámbulo absoluto
Increada pérdida
dormida resaca
que salva a la deriva

A cada paso
a cada muerte soñada
medida de un suceso que no se conoce
en que todo se resuelve

EN LA ALTA IGNORANCIA DE ESTA SOMBRA

Ensuciaremos cada vez más esta sombra
sombra de acontecimientos que no pasan
uniendo la tardanza a su blancura que se invoca
Ceremonia pues del conocimiento bajo cráneo de silencio
Turbia sabiduría
de un esfuerzo que aún se oye
en el hiriente valle de estas piedras

Todo así se prepara
El doble espejo de un antiquísimo deseo
el ciclo de un árbol cegando en su inocencia
y toda reserva de nuestra luz que ya está en su noche

Qué hacer con este movimiento que nos lleva hasta
el último jolgorio de las nieves?

Sólo un eco tras la ceniza que vuela ha de nombrarse
El eco de un juguete de principio
roto en su vacío que ya es música
para el sentido de otros días
sin tiempo
ni porfía

O un sueño
discurso que refrescará otra memoria
esa transparencia que huye donde somos el ruido
del árbol
el vuelo del agua sin imagen
ni bordes

No obstante aquí hay lumbre que llora
y guirnalda en su ardiente sitio
o dormimos ya sin muro
en la alta ignorancia de esta sombra

POR EL RIO DE LAS CONCHAS HUECAS

Un rumor del almendro fuimos a buscar
allá por el rio de las conchas huecas
donde hay ciudades en celo
listas las banderas y radiante la libido
Vanas metáforas del mar
del cielo
hacer sugestiones
ensuciar los prismas
pero quizás allí o allá madura el silencio
o se vive del murmullo de un pensamiento ajeno
Los pasos se escuchan pero no se comprenden
Buscamos los genes las puertas y los besos
Suena el agua
o el ciclo de un desierto?
En el olvido recordamos
No importa si el camino es un espejo turbio
A su clave virgen avanza el que ama
el que odia
el que ni odia ni ama
Las estaciones saben caer en las manos
el fruto en cambio no sabe darse a los ojos
Largo rato hemos permanecido en el juego
para cerciorarnos si todo pasaba
en lo que fue
mientras tanto nos excitó el viento y la sequía
la lluvia la montaña el alma
y no sólo alcanzamos la muerte sino el sueño
de crearla cada día
y vimos que nadie podía ¡cruzar! ¡saltar!
allá por el río de las conchas huecas

MONOLOGO DEL MORADOR

I

Siempre la puerta viciada de los ponientes
Las plantas milenarias que no sabemos nombrar
Los perros aullando tercamente en la alcaparra
La sofocante belleza de estar despierto
y necio

hundiendo el cuerpo en luz para darnos sombra
o escuchando vacilar la piedra del viento
colmada en la lengua

II

Lo que el ser no es dice la palabra
lo que la niebla atribuyó al cerrar nuestros pasos
Sólo no es dado la súplica la sordidez

Esta agua confusa del que conduce
confusa lentitud también de estos montes

O este carbón callado del aire
que adormece el mundo y lo concluye
mientras la astrología de un sueño
irrumpe en el oído de la luz

III

Un frente de mar y la extensa marisma donde el cuerpo
tendido es idioma desamparado
inescrutable

De cabaña en cabaña con alas de un secreto
desembocamos a la mar
donde el signo se borra

De su fondo el dolor no sabría despertarse
por escalones de viento
por eternidad pegada a las ventanas

IV

El que tocó el secreto
su luz todavía encendida en la sombra
ha regresado a olvidar
Vive dentro de una piedra seca cuya agua verde
y fresca no es sino presente
que le alarga el paso
cuando el devenir ya no existe

V

El que dio vueltas por la medianoche plantando un olivo
ya no recuerda su sabor

El que nombra atrae el camino que ama

Lo oscuro es lo que se nombra

Y nombrar es ser invisible

El que miró el viento en su miedo ya no piensa
es como el árbol violeta de su sombra

VI

Qué ha ocurrido pues
sino un mareo en el alto poniente?

Qué toca por hacer sino descolorar
el barniz de esta experiencia
y confundir la belleza con el miedo?

O resbalar por esta fricción de la noche
con el sonido callado del saber
que hace oír pisadas de hermosa luna en su imagen?

VII

Toda ilusión es sabia amargura
y así como el luminoso cardo del cielo
puede ser reconfortante

Pero sólo es dado entrar y despertar en la agobiante
caverna de su conocimiento

incausado / desnudo / indefenso

con ese fervor que aún guarda su secreto al revés
de la palabra

VIII

Así dentro de la carne que nos piensa
del espacio en ecos que la envuelve
de la alberca y su mudanza
del sabor
a luz en que nos caza el tiempo

sólo podemos percibir
ese olor a pérdida
la perpleja ventana
el sendero que bifurca la lluvia

IX

La ignorancia de haber sido
de ser ahora en el recuerdo

Verse y ya no estar presente
en la visión antagónica
del propio espejo que nos sucede

y somos como una callada y remota impulsión
de lo que existiendo
no merece ninguna señal válida
en el tiempo

ANTONIO CLAROS

31, Av. Georges Mandel
75016, PARIS

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

APUNTES SOBRE JUAN LARREA

Juan Larrea despierta amor, mucho amor. Consciente de lo disonante de tales tonos en un trabajo de esta índole, no puedo, ahora que presumo intuir esa originalísima vereda que conduce al vivo palpitar de su pensamiento poético, eludir el expresar emocionadamente esa transformación que su atenta lectura depara. Así, en el caso de Larrea, la pretensión de comentar un libro (1) se convierte en maravillosa peripecia atravesada por una multiplicidad de hilos que, al ser inevitablemente rozados, expiden ardientes destellos de los más variados colores. Pero el respeto al lector demanda inexorablemente la racionalización, el acopio de datos materiales, observaciones mensurables, constatables categorías. La conclusión de que Juan Larrea es el vehículo prodigioso y modesto a través del cual la intuición poética se desvela, en una de las manifestaciones más alucinantes del siglo, no ha de ser cuestión de fe. Insisto, por tanto, en la necesidad de moderar mis palabras. Lo que, casi sin quererlo, he tratado de mostrar ha sido la dimensión candente, esa extraña textura que, como una nube plena de verdades secretas, envuelve al fenómeno Larrea.

La reciente aparición de un libro del profesor David Bary (2) simplifica en gran medida mi labor introductoria. Su trabajo, de un sesgo casi exclusivamente biográfico, mantiene, empero, el interés grande que provoca su objeto. En Larrea se da esa íntima coherencia, al fin y al cabo no tan extraña desde el romanticismo, entre vida y poesía (3). Lo sobresaliente del caso no es, por destacable y loable que sea, la compenetración entre el hombre y su trabajo, la extenuante

(1) Juan Larea: *César Vallejo y el surrealismo*, Visor, Madrid, 1976.

(2) David Bary: *Larrea: Poesía y Transfiguración*, Planeta/Universidad, Barcelona, 1976.

(3) Hemos de indicar que por *poesía* entendemos «poemas» sólo hasta 1932, fecha en que Larrea abandona su escritura. Más el carácter específico de sus libros de ensayo posteriores, su dedicación a una Visión Poética de la Realidad hacen necesario, a mi modo de ver, que se siga hablando de *poesía*, acaso con mayúscula y del poeta Juan Larrea.

entrega a una busca por abruptos páramos deshabitados, la seriedad y la honestidad, profundas, radicales, con que se acomete una vocación. No; lo asombroso en Larrea son las resonancias trascendentes que acompañan su trayectoria vital, decantando por medio de insospechados eventos, cuñas desde afuera introducidas, la serpentina andadura que, sin embargo, parece apuntar a una revelación no por inasible menos verdadera. Es desacostumbrado comprobar cómo Larrea desanda el camino habitual de la sensibilidad europea, el rumbo de sus sueños y de sus ideologías.

Mientras los últimos cien años de historia, y no sólo de la poesía, evidencian un oscuro declive hacia la desesperanza, el nihilismo, una apesadumbrada bidimensionalidad hundida bajo el lastre de una creciente inseguridad metafísica (o como se la quiera llamar) y ciertos esteticismos al uso, cierto aferramiento feroz y dogmático a consignas políticas que, no obstante su chata y comprometida temporalidad, pretenden, desmedidamente, bosquejar la bóveda de lo eterno o transhistórico, contra su propia carencia de fe en un futuro que la espiral diaria va ennegreciendo de sangre, corrupción y fracaso, no aportan sino nuevas, sucesivas corroboraciones de que al hombre le asustan cada vez más las amplias perspectivas transhumanas o suprahumanas, pues se le antojan más y más absurdas, por inapresables, por ingenuas, por *irreales,* en suma, ante la ubicua realidad de la podredumbre terrestre; pues bien, mientras la modernidad experimenta un descenso que se prefigura en el malogro de los ideales románticos, tornándose más acuciante tras la desnuda desolación de 1918, fin de la última guerra de la historia a la que aún hubiera hombres que marcharan cantando; mientras el dadaísmo pone punto final a la Historia del Arte, el arte occidental, por su parte, del fantasma del cansancio preso, inicia una estampida que va aherrojando, tal heces apresuradas, movimientos y manifiestos, en su obsesión por acaparar un vanguardismo que establece su autonegación durante una vana tentativa de adelantarse a sí mismo en las poco originales aguas del espejo; mientras otros, más astutos, se sustraen a la galopada febril para instaurar el primado de la sensibilidad nostálgica ante el inmediato pasado, construyendo artificiosamente el falso sueño (cómo prefabricar lo que, por ser flujo incontrolado, es hermoso...) de instantes, de modos y maneras que son atractivos porque el tiempo pasado, siempre distorsionante, suele entretener la memoria con su mecanismo exotizador; mientras lo que llamamos cultura, en suma, sigue su triste curso sacando partido incluso de su autocombustión, y ciertos creadores y pensadores de valía, significativamente, se declaran hoy remotos fósiles de tiempos pasados, por sobreponerse a la de-

primente incógnita de un futuro amenazante, Juan Larrea, aunque la expresión cojee de tantas patas como tiene un ciempiés, es el antonomásico anti-Orwell. Pero no es por esto que hace gala de excepcionalidad. Muchacho burgués insatisfecho y estudioso en sus inicios, ya preñados de latentes, raras significaciones, excepcionalmente dotado y con una preparación académica como archivero, bibliotecario y arqueólogo, tan despreciada por el ferviente, desorientado buceador en ultraísmo y creacionismo, aunque más tarde singularmente útil en sus investigaciones, ese hombre joven que abandona unas labores convencionales para «entrar en poesía» y lanzarse al París de Vicente Huidobro y un entonces inapreciado César Vallejo, con quien providencialmente tropieza, y a quien verá morir un trágico Viernes Santo, hasta aquí la senda sostiene diversos paralelos con otros artistas de su ambiente, ya que no de su generación en España. Mas resulta que, cuando todos los demás se detienen, cuando el artefacto del envejecimiento que se retrae para generar sus recuerdos comienza a ejercer su influencia, este perpetuo descontento, desgarrado por su sed de un *plus ultra,* empieza a ser, tras trocar una enfermiza juventud, harta de excursiones vanas por las drogas y las vanguardias, por una vejez vigorosa y emprendedora, la del hombre esperanzado sin dejar de ser lúcido, ese profeta poderoso que, desatadas todas las amarras con el caudal decadente de la vieja Europa, se entrega, con la tranquilidad que confiere experiencia tan dilatada, al prodigio de un inminente futuro americano y universal.

Peca lo antedicho, y en no escasa medida, del entusiasmo que emana Juan Larrea. Nuevamente hemos de tender un puente hacia instancias más desapasionadas. Antes he mencionado que la vida de Larrea parece como salpicada de casualidades (o causalidades recónditas, pues es contradicción que ha de dirimir la perspectiva), de lo que Jung denomina, y Larrea convierte en categoría clave de su pensamiento poético, «azares objetivos», «sincronicidades». Es un tema que incide, naturalmente, en presupuestos parapsicológicos, materia por la que el que esto escribe ha sentido siempre una marcada aversión. Tengo la osadía de advertir este mi escepticismo ante lo que estimo es habitualmente un aprovechamiento oscurantista y circense de ciertos raros aconteceres bien poco estudiados, lamentablemente empañados por maquinaciones tan interesadas como mixtificantes, por dar a entender que nada de ello hay en Larrea, quien aparte de ser crítico impenitente de muchas iglesias, verdaderas o falsas, concibe su trabajo creador como una titánica tarea revelatoria. Si a ella aporta un agudo instrumental poético, ello sólo se produce tras haber pasado por un acercamiento de lo más lógico y racionalmente inteli-

gente. Pero es innegable, y sobre todo para el propio Larrea, que el mundo se muestra en ocasiones no como soterrado grimorio, mas sí tal reunión de signos, como un lenguaje en donde algunos humanos, designados por ese mismo azar exterior al hombre, pueden hallar noticia de realidades trascendentales y, lo que es más importante, ampliar el paisaje, harto conocido, que enmarcan nuestras limitadas coordenadas espacio-temporales. De tan singulares acontecimientos informa cumplidamente el libro de David Bary, así como de su enlace causal, nunca negado por el autor de *Oscuro dominio*, con la propia obra de Larrea, con su desenvolvimiento sorprendente y luminoso. Sólo querría destacar aquí, antes de emprender el enfrentamiento con el libro que es origen de este comentario, otro de los rasgos, aunque anecdótico, esenciales de Larrea, por lo que de sintomático tiene de su personalidad. Aludo a la profunda modestia que le impone la seriedad de su talante, modestia totalmente ajena a la cautela timorata, aunque acaso no al orgullo del que sabe, para sí mismo, que transita por bien firmes altiplanos. De esta circunstancia hay sobrados testimonios, como los que aporta Bary o el de su amigo de tantos años Gerardo Diego, quien le reservaba un lugar preeminente en sus *Antologías* de 1932 y 1934, y ha escrito no hace mucho: «Fui yo el intermediario, el que conseguí que Juan rompiese su firme decisión de mantenerse inédito, aunque no por esa aparición entrase de lleno en lo que se llama la vida literaria, a la que todavía permanecía hostil o indiferente» (4). Aunque actualmente esté Larrea en posesión de un número ya considerable de publicaciones, diríamos que nunca se ha visto en él la premura por ver su nombre en letra impresa. No es de esos escritores que han precisado ardientemente del estímulo real de la publicación para llevar un trabajo hasta su maduración sin que decaigan las energías iniciales. Tal desinterés de Larrea por la cotidianeidad literaria, sobre todo en lo que respecta a sus poemas, que dejó de escribir, como hemos señalado, en 1932, para bogar en pos de esa otra Poesía de mucho más amplio vuelo que vislumbrara tras su estancia en el Perú en 1930-31 y las experiencias de la guerra civil española y su prolongación de 1939-45 le comenzaran a imponer con mayor concreción; tal indiferencia, repito, ha sido también la que ha confundido al reducido sector de la crítica que de él se ocupara antes de la publicación de *Versión celeste*, producida sólo tras la iniciativa de Bodini en Italia. Así, Albi y Fuster aluden por dos veces a la excepcionalidad de Larrea, para contentarse con añadir más adelante una nota ambigua, concluyendo con

(4) Cf. *Versión Celeste*, edición de la poesía de Larrea con traducción de sus poemas franceses por Luis Felipe Vivanco, Gerardo Diego, Carlos Barral y el propio Larrea, p. 11. Barral Editores, Barcelona, 1970.

la conjetura de que «los poemas que reproducimos en esta antología *parecen* escritos según el más riguroso criterio automatista» (5). Cabría aducir otros ejemplos, quizá más graves, de inadecuación crítica, mas no me mueve el interés por censurar un hecho al que Larrea no es del todo ajeno. Antes bien, como sostuvo Luis Felipe Vivanco, «el silencio y el olvido son, casi en su totalidad, culpa del propio Larrea, al negarse a publicar sus poemas y al dejar de escribir poesía a partir de 1932» (6). Si he hecho cierto hincapié en este asunto de los poemas de Larrea, que su obra posterior ha ido situando en su justo lugar de prefiguraciones, de atisbos embrionales de lo por venir, si bien susceptibles de ser considerados *estilísticamente* como obras de importancia, ha sido por una doble motivación (7). En primer lugar, porque al hablar de *César Vallejo y el surrealismo* lo haremos también de la opinión que, desde la década de los cuarenta, le viene mereciendo el movimiento francés a nuestro Juan Larrea, quien, en tanto que poeta, ha sido repetidas veces denominado surrealista. Bodini llega incluso a sostener que Larrea es el «padre misconociuto del surrealismo en Spagna» (8), y que es surrealista *sino alla cima dei capelli* (9). Tampoco faltan otros testimonios, que sería excesivamente prolongado aducir aquí. En un segundo lugar, me he creído obligado a tocar de pasada el tema de los poemas larreanos porque se me antojan insuficientemente conocidos, siendo su lectura imprescindible para quien aspire a moverse con relativa comodidad en el cosmos personal que abarca el libro que ahora contemplaremos. Más allá de su apasionante contenido, de la intencionalidad clara y abierta de su mensaje, *César Vallejo y el surrealismo* es igualmente una singular suerte de documento autobiográfico, en donde Larrea demuestra que, pasada la frontera de los setenta años (el trabajo se concluyó en 1968, a los setenta y tres del poeta), este bilbaíno-mexicano continúa conservando una de las mentes más atrayentes de todo el orbe hispánico.

Este título de *César Vallejo y el surrealismo* es, a mi entender, formulación harto equívoca. Ni se establece una relación directa entre el poeta de Santiago de Chuco y el movimiento francés, ni se trata de un estudio de ambos términos por separado. La gestación

(5) Cf. José Albi-Joan Fuster: «Antología del surrealismo español», *Revista Verbo*, números 23-24-25 Alicante, 1952, p. 179.

(6) Cf. *Versión celeste*, p. 20.

(7) Recuérdese aquí ese como sacerdotal prestigio de Larrea como poeta bastante antes de la guerra civil española. De ello se hacen eco, entre otros, Gloria Videla en *El Ultraísmo*, Gredos, Madrid, 1971, y Luis Cernuda en *Prosa Completa*, Barral, Barcelona, 1975, concretamente en su libro *Estudios sobre poesía española contemporánea*.

(8) Cf. Vittorio Bodini: *I poeti surrealisti spagnoli*, Einaudi, Torino, 1965. Cit. por Bary, p. 154.

(9) Cf. Bodini, *op. cit.*, citado por Luis Felipe Vivanco en *Versión Celeste*, p. 28.

del libro es sumamente anecdótica, y el único interés que tiene referirla es constatar la paulatina importancia que va adquiriendo el proyecto inicial. En un principio se trata de una «respuesta diferida» de Larrea a las opiniones sostenidas por el crítico francés André Coyné en un simposio sobre Vallejo celebrado en la Argentina en 1967. Se aplica Larrea a replicar a lo afirmado por Coyné, que, además de postular la superioridad del surrealismo francés y de Breton en concreto frente al autor de *Trilce*, dirigió igualmente injustos ataques al propio Larrea y su visión poética de la realidad mantenida a lo largo de muchos años. Habiendo entendido así la cuestión, Larrea compone un ensayo que incluye una extensa crítica al surrealismo, movimiento sobre el que ya escribió en su libro *El surrealismo entre el viejo y nuevo mundo,* posteriormente incluido en el volumen *Del surrealismo a Machupicchu* (10). Mas lo que el libro es, ante todo, tiene una importancia que desborda sus aparentes intenciones polémicas. Antes he hablado de la dimensión autobiográfica. Esta se da en la medida en que el libro es una justificación global del quehacer intelectual de Larrea y una reiterada formulación de los puntos de vista que largos años de estudio, y no pocos «azares objetivos», le hicieron adquirir. Monumento a la imaginación, es capaz tanto de deslumbrar por los entrecruzamientos desplegados como de aburrir por trechos, escasos ciertamente, donde la ilación de argumentos se torna turbia y sobreviene la sensación de que «a veces masticas paja», como admite el propio autor en un enjundioso «Preámbulo ineludible» escrito en 1975. Así, revélase este libro simultáneamente como introducción a un mundo de ideas del que pocos lectores españoles tenían noticia hasta ahora. En las líneas siguientes, sin abandonar la espina dorsal o hilo conductor de este *César Vallejo y el surrealismo,* esbozaremos algunas líneas maestras de la cosmovisión de Juan Larrea.

Si en *Del surrealismo a Machupicchu* daba Larrea la impresión de dedicarle al movimiento una de cal y otra de arena, afirmando por un lado la nimiedad del mismo:

> «Y si Nerval bajó a los infiernos, y si Rimbaud hizo como que bajaba para volver grupas a medio camino, los surrealistas se contentan demasiado a menudo con encender un infiernillo artificial a cuya lívida luz, medio embozados melodramáticamente en la penumbra, ahuecan la voz y hacen resonar la caja convencional de los misterios» (11).

por otro también tiene palabras de reconocimiento, dentro de su contraposición de una Europa pútrida y el Nuevo Mundo para reconside-

(10) *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo.* Cuadernos Americanos, México, 1944, y *Del surrealismo a Machupichu,* Joaquín Mortiz, México, 1967.

rar cómo «el surrealismo, dentro del automatismo histórico, ha sido como es en virtud de la inminencia americana, pudiendo comprenderse como una transacción entre los polos extremos, individual e universal, este último representado por América» (12). Este último libro, reunión de tres trabajos distanciados en el tiempo, concibe su unidad como una crítica despiadada a Pablo Neruda, autor a su vez de la difamatoria «Oda a Juan Tarrea» *(sic)*, incluida en *Nuevas odas elementales*. No quiero, sin embargo, entrar en este tema espinoso, sino limitarme a confirmar que gran parte de lo que se afirma sobre el poeta del *Canto general*, al que se le hacen descender numerosos escalones, es acertado e indiscutible. Mas lo que persigo señalar es esa capacidad de Larrea para argumentar con una solidez y una lógica envidiables contra la persona que es blanco de sus críticas. En este caso, más que el surrealismo en tanto que espectro, los disparos se dirigen contra su sumo pontífice, André Breton. Ello no obsta para que Larrea, a mi entender, se deje en ocasiones arrastrar por una vehemencia excesiva en sus diatribas contra lo grupal:

> «¿Y dónde está lo "grande" expresado a través de Soupault? ¿Dónde lo "grande" de Aragon, incorporado al redil de su "Moscú la gâteuse"? ¿Dónde lo "grande" de Eluard, de Péret, de Tzara, de Desnos, de Ribemont-Dessaignes, de Artaud, de Crevel, de Baron, de Leiris, de Limbourg, de Vitrac y compañía? ¿Y dónde lo grande de Breton? ¿No es todo ello más bien una simple megalomanía de gentes literarias empeñadas en agenciarse mancomunadamente el mayor de los renombres?» (13).

Apuntar algunos de los palillos que Larrea va tocando en su crítica al surrealismo y a la tradición cultural occidental nos llevaría excesivo espacio. Digamos que retoma uno de sus temas favoritos, el «caso Brauner» (14), que escribe algunas observaciones de interés contraponiendo los términos *modernidad* y *universalidad*, que estima encarnan a la perfección la oposición entre el vanguardismo europeo y la nueva cultura que prefigura la virginidad americana, opuestos que para Larrea se excluyen mutuamente. Tampoco se debe silenciar lo que personalmente no puedo dejar de considerar una monumental ingenuidad del poeta en lo político, que le lleva no sólo a esa fe ciega en el futuro (*fe vidente*, habría que corregir, naturalmente), en sí aceptable, sino también a sostener que esa nueva cultura universal vendrá a producirse en contra del sistema actual de superpoten-

---

(11) Cf. *Del surrealismo a Machupicchu*, pp. 27-28.

(12) Cf. *op cit.*, p. 82.

(13) Cf. *César Vallejo y el surrealismo*, p. 70.

(14) Para un extenso comentario a este interesante asunto, cf. *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo*, que hace del «caso Brauner» un pilar en la argumentación.

cias, que son, sin embargo, una etapa intermedia por el extendido dominio que usurpan. ¿Qué universalidad es esa que se avecina, aquella en donde ningún regionalismo planetario impondrá su particularidad a los demás, que se regenerarán por igual? ¿Cómo es compatible ese reino de la libertad y el amor fraterno con la afirmación de que la ubicación de las Naciones Unidas en el Nuevo Mundo constituye una prueba terminante de la universalidad que el continente de Darío y Vallejo se dispone a irradiar? Mas ya he sostenido antes, sin buscar la metáfora, que Larrea es un profeta con todas las de la ley. Su visión, como la de Blake o la de Whitman, es merecedora de un respeto sumamente cauteloso.

Según el lector avanza hacia las páginas finales, éstas van siendo más apretadas y magnéticas. Lo ya dilatado de este comentario me obliga a resumir a pasos acelerados, no sin antes destacar otra admirable característica larreana: su infatigable espíritu investigador y su facilidad para la formulación de nuevas visiones, relaciones, interpretaciones. Dicho esto, no nos debe extrañar que se enfrente incluso con el *Apocalipsis,* libro al que quiere, no dedicar una nueva interpretación, sino revelar el «cuándo, por qué, cómo y para qué fue redactado ese texto, cosa que, aunque parezca mentira, nunca hasta hoy los investigadores han investigado seriamente» (15). ¿Cabe otra cosa, sino el asombro? Ahí están sus razones para la curiosidad del interesado. En la misma línea se sitúan sus investigaciones sobre el mito y la realidad de Santiago, a las que dedicó tiempo y esfuerzo gracias a las becas que obtuviera de instituciones norteamericanas. Pero ya en los postrimerías del presente comentario, lo más procedente será, posiblemente, trazar a grandes rasgos, con toda la grave pérdida que conlleva tamaña simplificación, una panorámica silueta del esquema cósmico del poeta. Coincidiendo con las opiniones de otros filósofos de la cultura, Larrea afirma que nuestro siglo XX es el escenario de una transformación del planeta, de un salto cualitativo, cuyos más acusados síntomas comienzan a brotar tras la guerra del catorce. Las vanguardias de entreguerras, y el surrealismo especialmente, se hacen eco de una situación de crisis, de fin de una época (adviértanse ciertas palpitaciones de milenarismo), de la mano de los avances que aportan algunas ciencias humanas y experimentales. Mas el surrealismo, incapaz de superar lo que para el poeta es el anquilosado individualismo de Occidente, pierde la gran ocasión de erigirse en potencia libertadora, en puente hacia la universalidad. También en España, aunque en menor medida, hay muestras de este espíritu de intensa renovación en el surgimiento del *ultraísmo,* que

(15) Cf. *César Vallejo y el surrealismo,* p. 241 y ss.

viene a encarnar una ancestral preocupación por trascender hacia un más allá, ya sea el de los místicos (que es también el que opera el distanciamiento español de aquellas naciones que, más apegadas al materialismo y a los valores prácticos, hacen avanzar las ciencias y los inventos) o el de los descubridores. La tradicional división de España en una *ultra* y otra *citra* tiene igualmente un significado destacado, pues viene a enfrentar el pasado mediterráneo con el futuro americano y atlántico, paradigma, a su vez, del secular batallar europeo. Es en este sentido que la guerra civil española es prefiguración del conflicto mundial, y he aquí la originalidad de Larrea, a la vez el *sacrificio del pueblo español*, de tan central papel en el planeta, por la cremación de una civilización caduca en favor del nuevo hombre representado por el hombre de la América meridional. La diáspora de poetas, intelectuales y científicos representa así la transmisión cuasi-bíblica del espíritu español hacia las tierra del inminente futuro universal (16). En este coyuntura, la muerte de Vallejo, quien «murió de España» en Viernes Santo, la «España-Cristo» de que hablaba León Felipe, las múltiples pruebas y vaticinios que Larrea halla en numerosos textos desde la Biblia hasta hoy, todo ello cobra una decisiva significación trascendente. En esta órbita se inscribe también la famosísima interpretación de Larrea del *Guernica* picassiano, que *tanto deslumbrara al pintor*. Así, junto al inmenso valor de la obra de Vallejo, sobre la que Larrea afirma no haber dicho, ni con mucho, todo lo que sabe, la figura de Rubén Darío se ve investida de una importancia reveladora sólo comparable a la de Walt Whitman en la América del Norte. Darío es el gran vate, el poeta que profetizó también, a través de la amplitud de su canto y al establecer una continuidad con las visiones del Dante, quien afirmó que si el paraíso humano situábase en Jerusalén, el divino habría de estar en las antípodas, esto es, según la geometría medieval, muy cerca del emplazamiento de La Paz, capital *más alta* del mundo de nombre harto sustancial, para así aportar nuevas confirmaciones a una evolución de acontecimentos que Larrea cree haber aprehendido objetivamente.

Hasta aquí el sistema larreano, cuya exterior contextura apenas acabo de dibujar someramente. Hablaba al principio del amor que sus libros, su persona, hacen sentir. Pesimista acaso irreductible, no me refería al motor central del nuevo humanismo que adivina Larrea, por hermoso y envidiable que su optimismo sea. Pensaba, antes bien, con

(16) Hay, indudablemente, una extensísima bibliografía sobre las colosales dimensiones de la emigración intelectual española en los años 1936-39. Me limitaré a recomendar la consulta de un libro que, siendo únicamente una lista bibliográfica, resulta un documento estremecedor. Me refiero a Julián Amo-Charmion Shelby, *The Printed Work of the Spanish Intellectuale in the American 1936-1945*, Stanford University Press, Stanford (California), 1950.

criterio burdamente pragmático, que los frutos nacidos de tan vigorosa imaginación son de una indudable vigencia poética, y, en este sentido, un verdadero paraíso de belleza, esa belleza que tan poco le ha preocupado al Larrea en afanosa persecución de la verdad. Belleza, al cabo, con que trascender la trágica vulgaridad de una existencia en la que el hombre siente cómo los más negros poderes se van abalanzando sobre él. Por esa belleza tan humana demos gracias al poeta Juan Larrea.—*BERN DIETZ (Cercado del Pino, 29. El Sauzal. TENERIFE).*

NOTAS SOBRE ARTE

ALEJANDRA IZQUIERDO, GRABADOS Y FANFARIMUNSIS

Son cada vez más numerosos y se caracterizan en ocasiones por una obra de gran calidad los artistas iberoamericanos que estudian y trabajan en España. Entre ellos se dan todas las tendencias, modalidades y experiencias estéticas y algunos ofrecen realizaciones que cuentan entre las más destacadas de la plástica contemporánea. Recordemos a este respecto un nombre que ha alcanzado, con motivo de su última exposición en el Centro Iberoamericano de Cooperación, particular resonancia en el ámbito artístico madrileño: el de Alejandra Izquierdo.

La grabadora chilena Alejandra Izquierdo ha expuesto en Madrid una selección de sus obras, dibujos, grabados, formas tridimensionales, *collages* y otros trabajos de diversa técnica y empeño. En ellos la artista presenta el perfil de un mundo surrealista propio en el que aparecen figuras, formas y signos como si fueran pequeños trasuntos de un mundo más complejo y más diverso, dando la sensación de que a través de sus creaciones la artista realiza la invitación a su pequeño pluriverso.

En una cierta medida, la primera sensación que transmite esta obra de Alejandra Izquierdo parece indicar una decisión de carácter infantil, un deseo y un propósito de dar contorno y personalidad propia a unas evocaciones de infancia todavía no muy lejanas para la artista. Pero cuando el análisis se realiza con mayor detenimiento y cuidado se viene a apreciar que este mundo aparentemente infantil guarda en realidad un repertorio de sueños excelentemente descritos y que en la misma medida lo accidental es deliberal, perfilándose como una

realidad de profundas raíces reflexivas que intenta coordinar las imágenes desde una manera que busca el contorno de lo maravilloso y las resonancias de lo inaudito.

En unas ocasiones los dibujos, las estructuras y las composiciones de esta artista se cargan de ingenuidad, reproducen los grafismos propios de un niño que iniciara sus primeras aventuras por el papel. Pero en otros, casi sin solución de transición e incluso buscando como referencias unas formas que vienen a determinar el paso a un universo críptico y a la vez profundamente poético de un lirismo que se adivina exacerbado e intenso y que el artista con grave realidad modela.

Hay, por último, otra dimensión en esta obra: la de la experimentación plástica. En ella todo infantilismo ha desaparecido; la artista accede a otros perfiles de decisión y de inspiración, se inscribe en otras modalidades de esfuerzo y, abandonando el programa de simplicidad que se había propuesto, se convierte en una inventora de formas y de posibilidades plásticas que algunas veces denomina por nombres convencionalmente humorísticos, como si entendiera que la búsqueda de una motivación cualquiera de expresión pictórica es un juego o un entretenimiento, y así da a sus trabajos el nombre genérico de «grabados y fanfarimunsis» buscando alejar cualquier idea de que su investigación de espacio, su trayectoria ascendente del dominio de la forma es otra cosa que un juego amable.

En esta misma línea la investigación no va sólo a la imagen volumétrica y al objeto artístico tridimensional, sino que se vuelca también en una serie de perspectivas entre las que no es la menos importante la organización de una amplia teoría de texturas, de sombras y de distribuciones de color en el grabado, la utilización de la técnica de estampación para organizar relieves y sobreimpresiones y el empleo del *collage* de una forma laboriosa y, a veces, presidida por una paciencia inaudita.

NORMA BESSOUET Y SU APOCALIPSIS SOLITARIO

En el mes de octubre de 1978 ha expuesto en el Museo de Arte Moderno de Caracas. Con ello culmina una etapa en la tarea pictórica de esta artista en numerosos certámenes de carácter nacional e internacional, artista que como dibujante y como pintora ha impuesto su lenguaje y su estilo en diversos países europeos en donde, lógicamente, su temática y su extraño mundo interior tendrían que ir marcados por una cierta dificultad de comprensión.

A nivel de la creación dibujística y de la pintura, Norma Bessouet marca una de las maneras de decir en las que el arte argentino adquie-

re un contexto y una dimensión universal. Paradójicamente, su extraño universo de soledades, de figuras que se contemplan alejadas, de bustos que emergen en la inacabable monotonía de un tejado o de imágenes de solitario erotismo, corrían el riesgo de ser entendidos por el observador europeo desde unos parámetros totalmente diferentes, alejados de una posible comprensión y de una básica integración de sus formas expresivas. Pero, por el contrario, una especie de inapreciable «tercera dimensión» de esta pintura, por muchos conceptos privilegiada, hace que la obra se desencadene en un contexto absolutamente comprensible y en virtud de ello su éxito no sea el fruto de lo casual, lo epitelial o lo efímero, sino la afirmación de una presencia contundente en el panorama del realismo europeo, entendido más allá de modas y de ideologías como un punto de encuentro de sensibilidades.

La exposición de Caracas pretende apreciar el esfuerzo de Norma Bessouet en una panorámica de extensión y de continuidad en el despliegue de las formas sensibles y, sobre todo, en su capacidad de creación de un auténtico apocalipsis solitario, en el que la artista y las obras que realiza se instalan en la absoluta y buscada soledad, en un idílico narcisismo que no por ello está exento de un germen de autodestrucción.

En esta obra de Norma Bessouet la pareja es poco más que una referencia, casi siempre una incursión en un mundo que el trazo y el color evidencian extraño y distante, ya pasado en la mayoría de las ocasiones y cargado con el doble estigma de la nostalgia y de la evidencia de lo que de ninguna forma volverá.

El espejo sirve a Norma Bessouet para instalar una extraña vicisitud de pareja, una dimensión diferente del encuentro de dos personas en un mismo horizonte de sueños y de realidades. Como si transcribiera una leyenda oriental, la pintora argentina nos descubre la existencia de un mundo en el espejo más allá de su superficie y la evidencia de un esfuerzo por trasponer su fría soledad que aísla y desalienta.

Sabiduría e ingenuidad son los dos constituyentes sobre los que opera la magia de la mirada de esta artista. Por una parte, se asoma a la contemplación de las imágenes, de los colores y de las sombras con una nítida conciencia de su profundo dominio de lo real y de sus imperativos; por otro lado, carga el mundo de las imágenes de una inusitada ingenuidad en la que todo se presenta como un misterio, que la vista disciplinándose se esforzará en desvelar.

De la misma forma, cordura y locura son dos de los polos sobre los que se orienta esta intención plástica, dos dimensiones diferentes

a las que no falta la posibilidad de despliegue a través de dibujos que se abren a la riqueza de la reflexión y del raciocinio o al espectáculo alucinante de la demencia.

Pero el elemento esencial de todo este universo descansa en la conciencia clarísima de que es un mundo que se muere, un entorno que se desgarra, se confunde y se pierde, en el que no existe la menor posibilidad de consuelo, en el que ni siquiera la más refinada de las técnicas eróticas consigue resquebrajar el horizonte de soledad en el que la persona se agota.

Hace algunos años un escritor iberoamericano subtitulaba su obra con el epíteto de «apocalipsis de bolsillo». Quizá la clave de toda esta obra de Norma Bessouet descanse en su intento de diseñar un apocalipsis total del alma y del corazón, inevitable consecuencia del rasgo solitario de la condición humana, total evidencia de las posibilidades de expresión que el hombre ha obtenido sobre la perspectiva de sus sentimientos más profundos y más inconfesables.

En los parámetros de esta estética una lúcida conciencia de soledad lo inunda todo, lo anega todo, amenaza con llegar a convertirse en la única jerarquía de lo advertible. La pintora, el ser humano que a través de sus habilidades se expresa, grita desaforadamente el horror de una soledad que no puede romper nada, ni el estereotipo de los medios de comunicación, ni la rutina de los conocimientos banales, ni el espejismo de la amistad, ni la intensa contradicción del amor. El hombre ha desterrado a Dios de su entorno, ha sustituido a Dios por el psicoanálisis, a la virtud por el crecimiento, a la palabra por las técnicas de la comunicación, al amor por un lugar común o un ejercicio físico. Y en este punto apocalíptico en el que la soledad cala hasta lo más hondo, la pintora se instala delante del espejo, contempla su propia imagen, sueña que en un momento cualquiera éste se va a abrir desvelando las evidencias de un universo maravilloso, cálido y armónico. De una manera perenne la mirada y el reflejo se encuentran, la figura y la contrafigura que reproduce el espejo instalan su muda letanía de soledades.

Pero nada ocurre, la carne sólo es carne, el espíritu una hipótesis de trabajo por muchos lados ya desechada y el espejo sólo es una inexorable mineralidad que rechaza la mirada y el propósito de penetrarlo. Todo es soledad y el ser humano es un absoluto desalojado en todas sus posibilidades. Sin ningún tipo de propósito moral ni de intención constructiva, la artista lo cuenta, imagen por imagen va narrando el extraño acaecimiento de una figura solitaria en una buhardilla en la que convierte en el espectáculo unos gatos asomados a la claraboya.

En una línea análoga la artista recoge fragmentos de una acción;

alguien en algún lugar está tocando alborotada y violentamente una campana, sonora a rebato por su propia muerte, como si la evidencia de su desaparición fuera para ella la más importante de las músicas. Y en este horizonte de lo transcendente el esfuerzo del ser por identificarse en las dos soledades diferentes de la vida y de la muerte es quizá la página más emotiva de este feroz breviario laico, de esta liturgia de la desesperación. El ser y el existir de la pintura argentina, su esencia y su presencia, tienen en este apocalipsis solitario una de sus páginas más soberbias, más ajustadas, más intensas.

EL BESTIARIO MARAVILLOSO DE JULIA SOLANAS

En nuestros panoramas actuales de la pintura se perfila un sector cargado de problemas, que es el que define la existencia de un estilo de pintar al que se da genéricamente el nombre de *naïf*, y en el que coinciden visiones de la realidad plástica absoluta y completamente distintas. En conjunto llamamos primitivista, ingenuista o «pintura feliz» a diferentes formas de hacer, pero no esclarecemos de una manera suficiente cuáles son los parámetros de cada una de esas dimensiones.

El criterio ordenador parece venir dado, en primer lugar, por la existencia de unos artistas contemporáneos en su forma de producción, pero primitivos en su concepción de la realidad pictórica y en sus realizaciones objetivas. A éstos es a los que corresponde el criterio de primitivista propiamente dicho y sus grandes exponentes se encuentran tanto en Haití, Brasil, México, Argentina o la República Dominicana, como en Polonia, Yugoslavia y Estados Unidos. En segundo término, el *naïf* propiamente dicho es el pintor que ha alcanzado un determinado nivel cultural y que opera a partir de un deliberado desconocimiento de estas motivaciones, buscando exclusivamente la alegría y la espontaneidad. Rousseau y Generalic son los máximos exponentes de este tipo de realizaciones.

Por último, se definen tres dimensiones ingenuistas, cuyo criterio ordenador puede ser, a nivel de establecer un trazo común, el hecho de que se trata de pintores que conocen perfectamente la técnica de la pintura, pero que operan desde la búsqueda de una mirada que contempla los objetos y los seres que se ofrecen a su atención como si los vieran por primera vez. En este aspecto distinguimos tres categorías distintas: una crónica ingenuista, un ingenuismo esencial y un realismo ingenuista. Carlos Manso, Julia Solanas y Esther Minnucci son tres ejemplos argentinos que pueden ilustrar la teoría.

En el caso concreto de la pintura de Julia Solanas tenemos que ha llegado al ingenuismo a partir de un camino que se inaugura en el mundo de los símbolos, en la búsqueda y definición de espacios plásticos esenciales en los que articula progresivamente unos ritmos cromáticos y lineales de singular atractivo.

Ahora, como si fuera un pintor del Renacimiento, la pintora investiga las especies animales y las pinta poniendo en ellas una teoría de la libertad de la mirada y una práctica en la libertad del color y de la línea. No es, por tanto, un zoológico libre lo que estos animales viven ni tampoco el destino silvestre propio de un estado de naturaleza, sino la condición con que, en los finales de nuestro siglo XX, hombres y animales sueñan.

Por ello, en el panorama de las tendencias pictóricas argentinas de matiz ingenuista, este repertorio de imágenes del animal, pintadas con ilusión cordial y con noble empeño, van significando una de las páginas más tensas y fértiles de la pintura iberoamericana contemporánea. Y a través de los cuadros en donde leones, osos o rinocerontes componen su escena de familia, pensamos en un zoológico sin rejas, en un parque sin barreras, en un mundo en el que la vida vuelva a ser algo dichosamente custodiado.

ADOLFO ESTRADA: UNA PINTURA EN LOS TERRITORIOS DEL OLVIDO

El pintor Adolfo Estrada, nacido en Santiago de California, de origen asturiano, es uno de los artistas más destacados en el panorama de la creación plástica contemporánea española. Figurativo de profundas influencias realistas, e incluso en algunas ocasiones próximo al magicismo, el pintor representa un papel importantísimo en las estructuras plásticas españolas contemporáneas.

Por ello, cada nueva exposición de Adolfo Estrada representa una demostración de maestría y una nueva singladura en su especial dominio de los géneros pictóricos. Una vez más vemos desplegarse sus bodegones rítmicos, realizados a partir de círculos grises y ocres; en ellos las realidades cotidianas se perfilan como objetos mágicos de silencio y de vigorosa entrega. Parece como si al tocarlos el arte, al utilizarlos el artista como sugerencias para su realización, estos instrumentos habituales hubieran salido de sí mismos y vinieran a nuestras manos totalmente transformados a través de una metamorfosis de los significados y de los sentidos.

También en esta pintura está presente el paisaje tal como lo concibe Estrada, con una enorme mesura en el manejo del color, de las

gamas, de los matices y, en general, de todos los elementos plásticos que componen un paisaje introvertido, contemplado más en las dimensiones del recuerdo que en las constantes de la vivencia.

Pero el gran género entre las realizaciones de Estrada es, y sigue siendo, el desnudo. Una vez más nos sorprenden sus interiores en los que la figura que capitanea la composición está desnuda, solitaria y tensa, casi onírica, como si concluyera una espera desesperanzada de algo que se aguarda sin saber exactamente a qué responde.

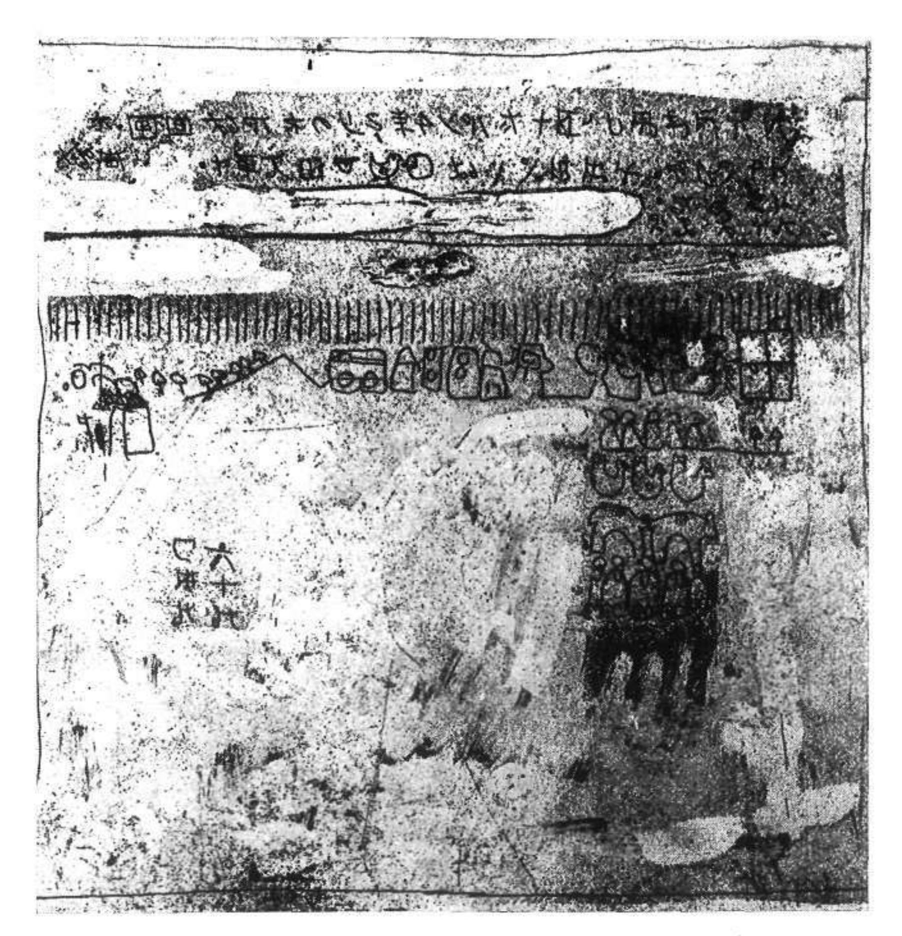
Los colores tenues, gamas y veladuras nos cuentan casi sin palabras una historia extraña de invitadas solitarias y no esperadas, inmóviles en su desnudez casi tangible y en las que en un momento determinado tememos que no sea otra cosa que la muerte.

Las figuras están llevadas a cabo a través de la precisión, la delicadeza y la sensibilidad de un estilo que sabe llevar hasta sus últimas consecuencias la sensibilización de la materia. Con ella se nos insinúan muchas historias; un desnudo ante otro es un mutuo reflejo de encadenadas perplejidades; la carne se hace sombra de la carne y sabemos que las figuras son dos porque la soledad son siempre los otros en su presencia que reprime y en su ausencia que desencadena los sueños.

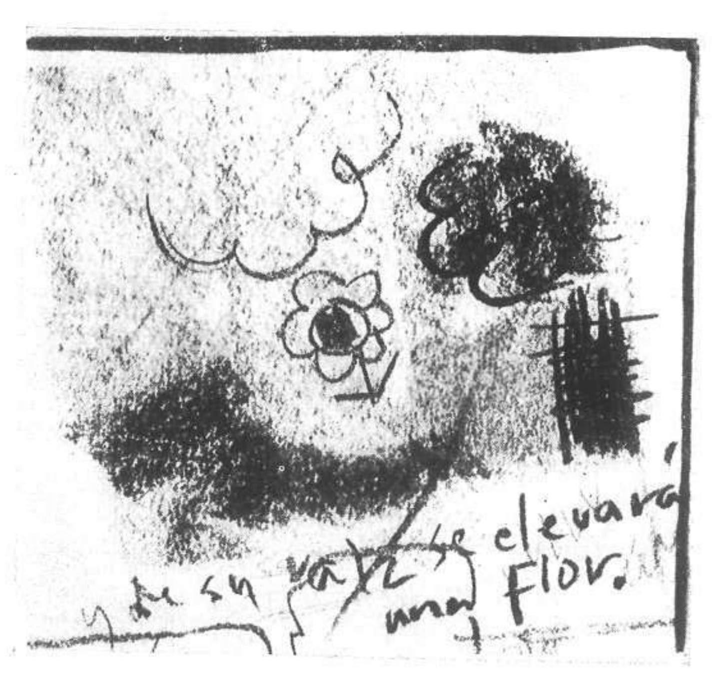
Hay un gran oficio de pintar en estos cuadros de Estrada. Pero la mera maestría, las simples manualidades no son nada ante el despliegue de una imaginación apoyada en una poderosa visión, en un sentido autoritario y dominante de la imagen y de su poder. A través de él Estrada nos describe el misterio magnífico de la espalda desnuda colocando en segundo plano todo cuanto la rodea. Hay en todo este universo plástico una carga de sabiduría y de voluptuosa reflexión. El desnudo es un género mayor, absoluto en la historia del arte y probablemente Estrada es el mejor realizador de este género en la pintura actual española, el que menos recurre a lo manido y a lo anecdótico, a la insinuación y a la rutina.

Estas formas que su pincel nos narra vienen hacia nosotros con singular potencia; en una primera visión se las pudo creer emisarias de un apocalipsis, pero cuando la mirada se entrena en el espectáculo fascinante de su contemplación, advertimos en seguida que en su categórica belleza sólo son referencias de hermosura; lo que nos define ese segunda plano incierto y nebuloso que tras ellas casi se adivina; estas figuras y nosotros mismos y el pintor que las ha convocado para maravillar la mirada no son sino los habitantes de los territorios del olvido.

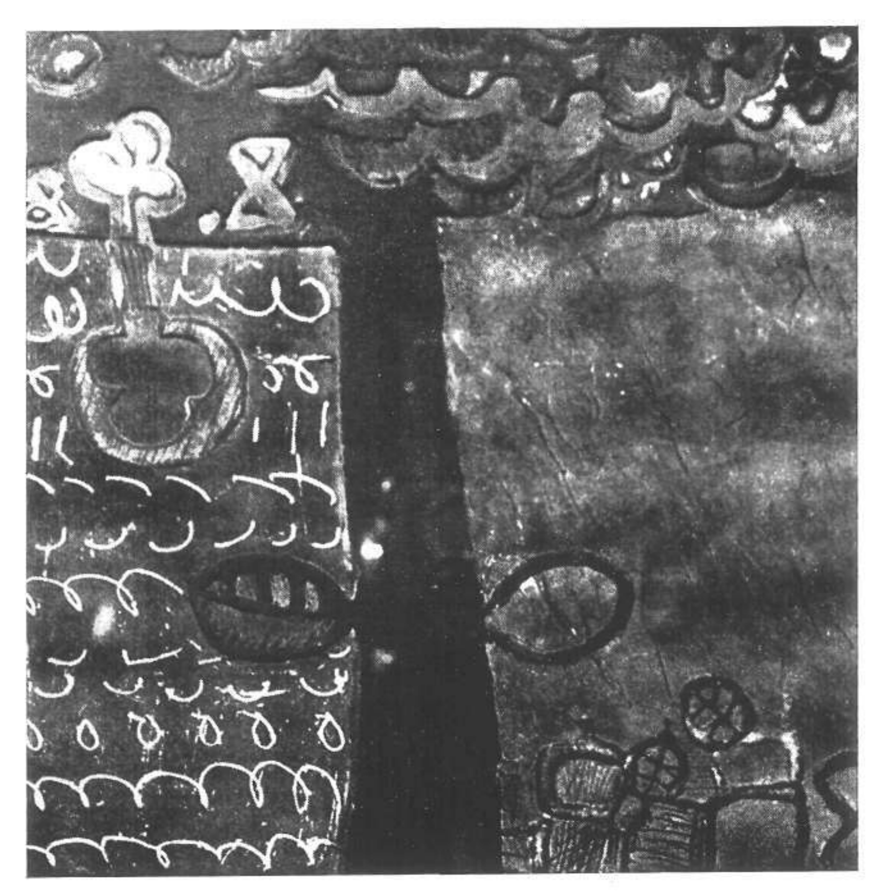
En la medida en que la plástica figurativa y realista se acerca cada vez más a la organización de unos contenidos simbólicos, Estrada



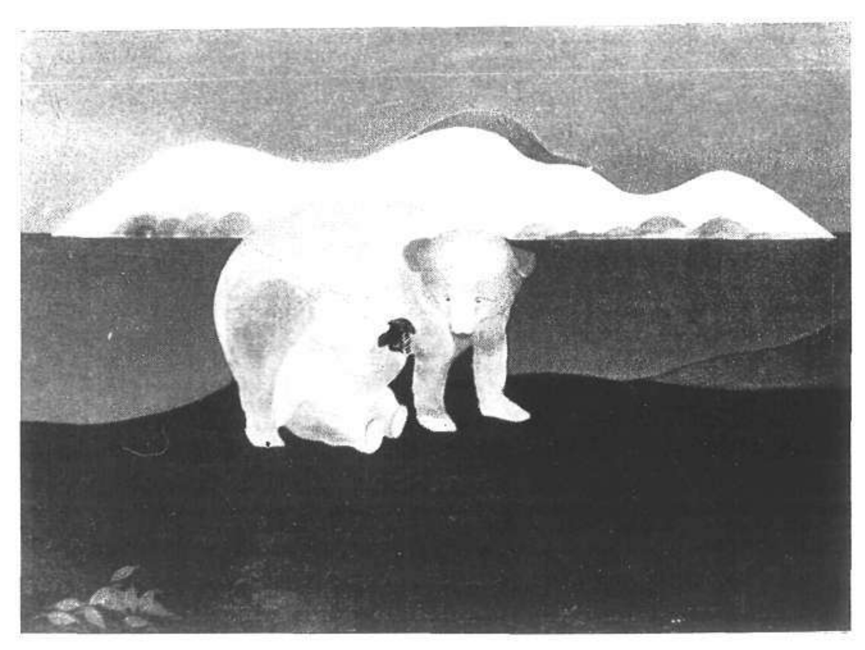
Alejandra Izquierdo

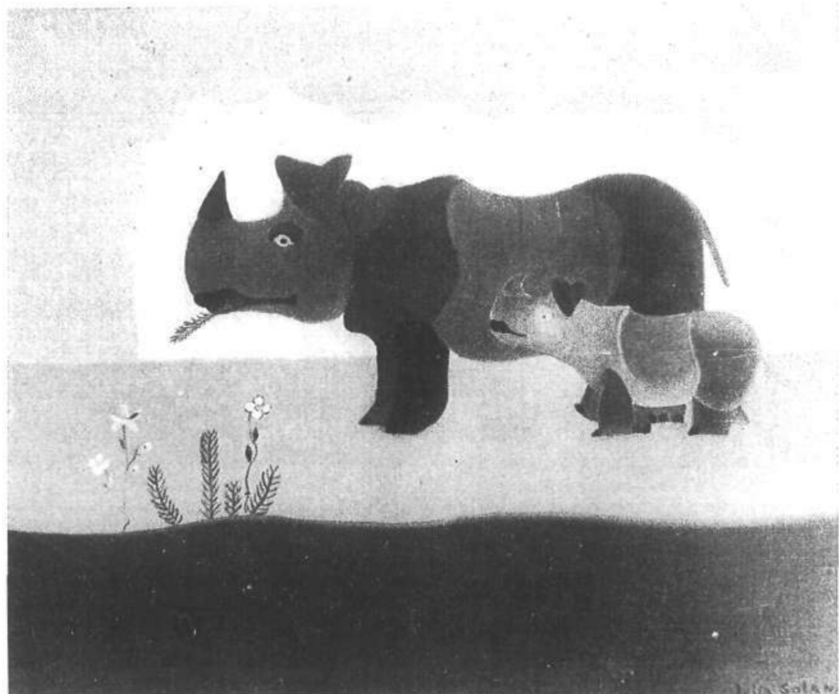


Alejandra Izquierdo

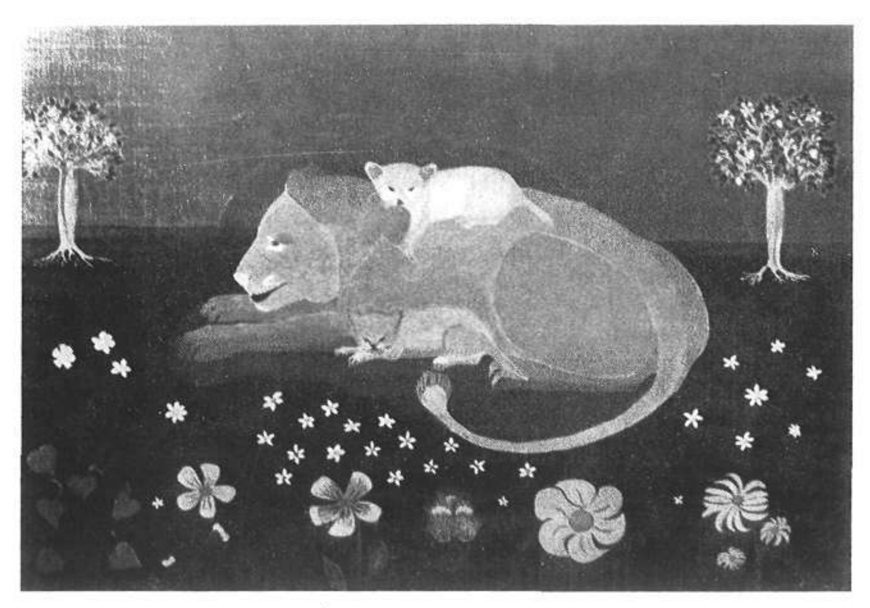


Alejandra Izquierdo

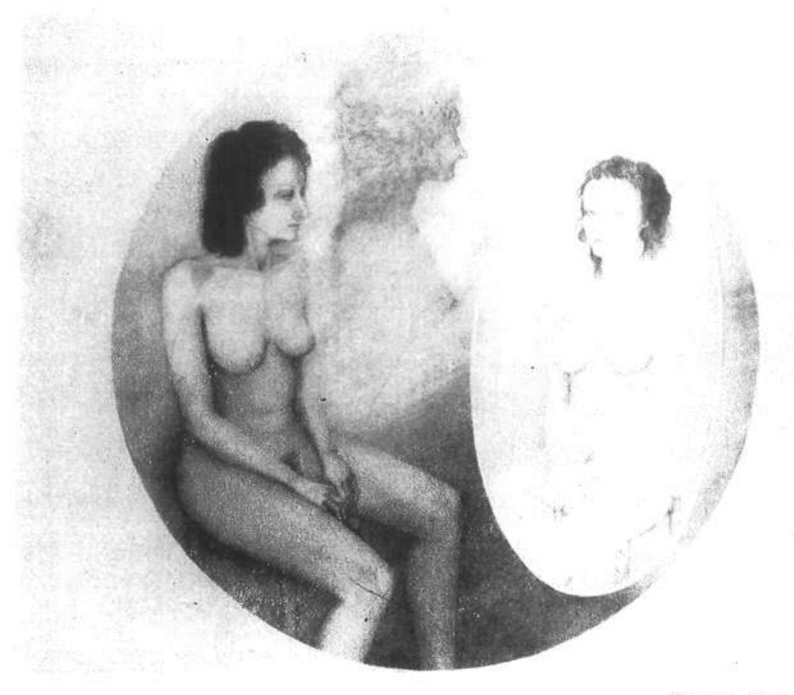




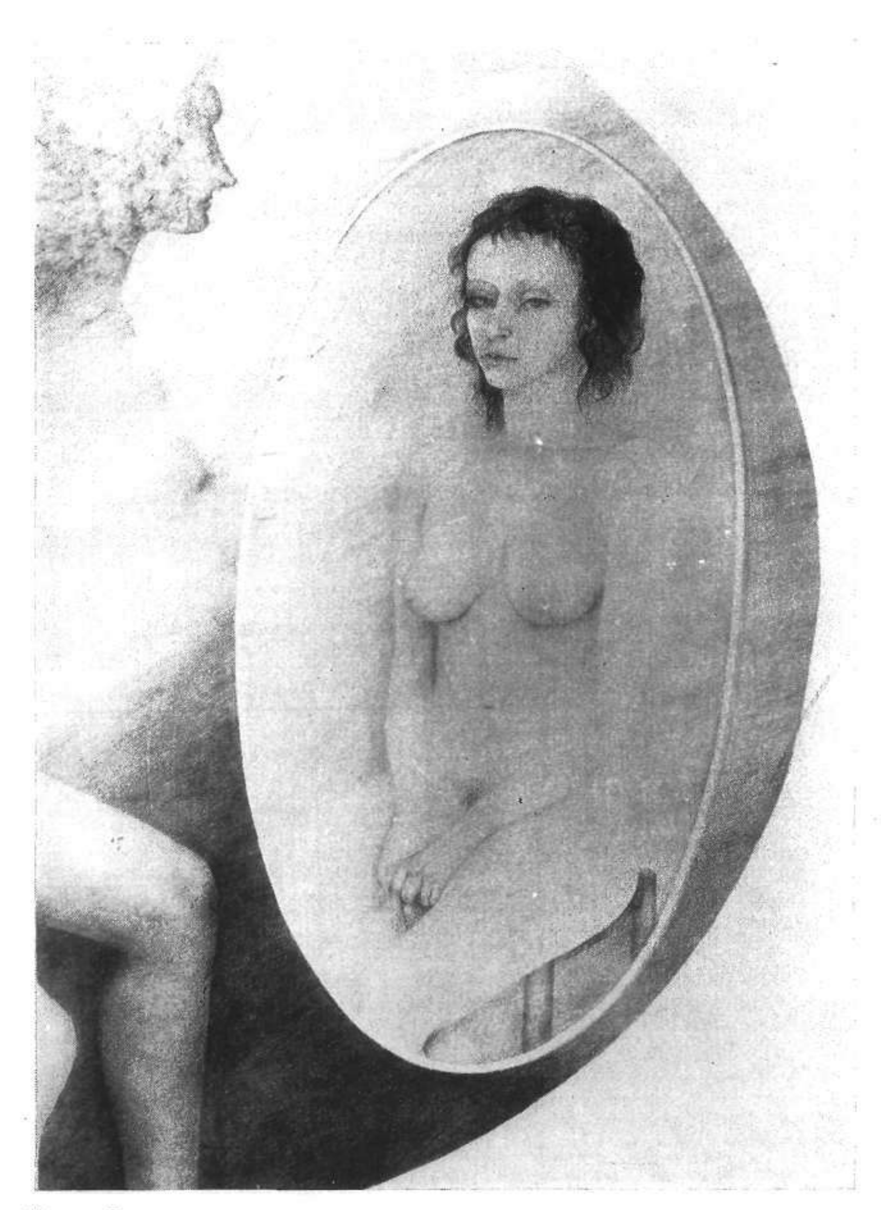
Julia Solanas: «La osa polar» y «Rinoceronte azul»



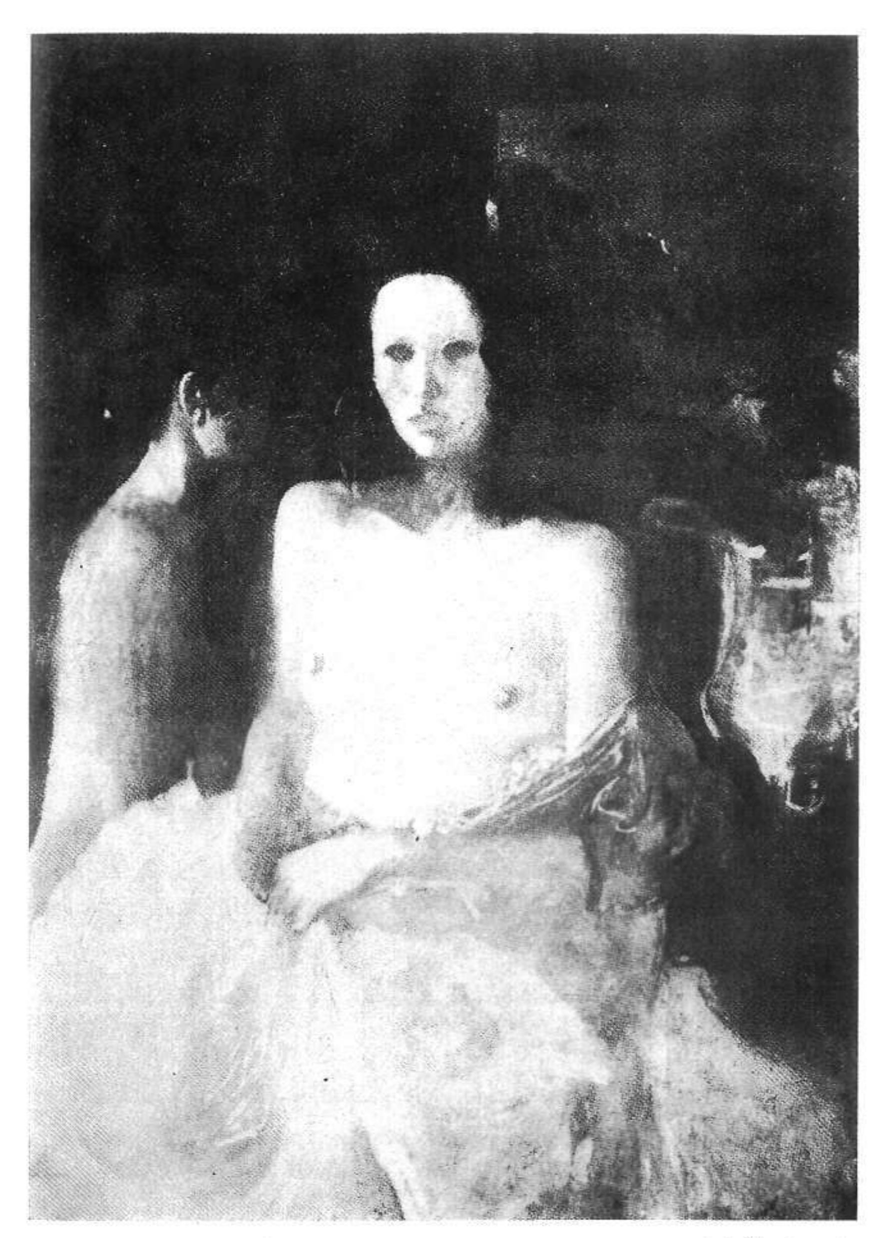
Julia Solanas: «La leona rosa»



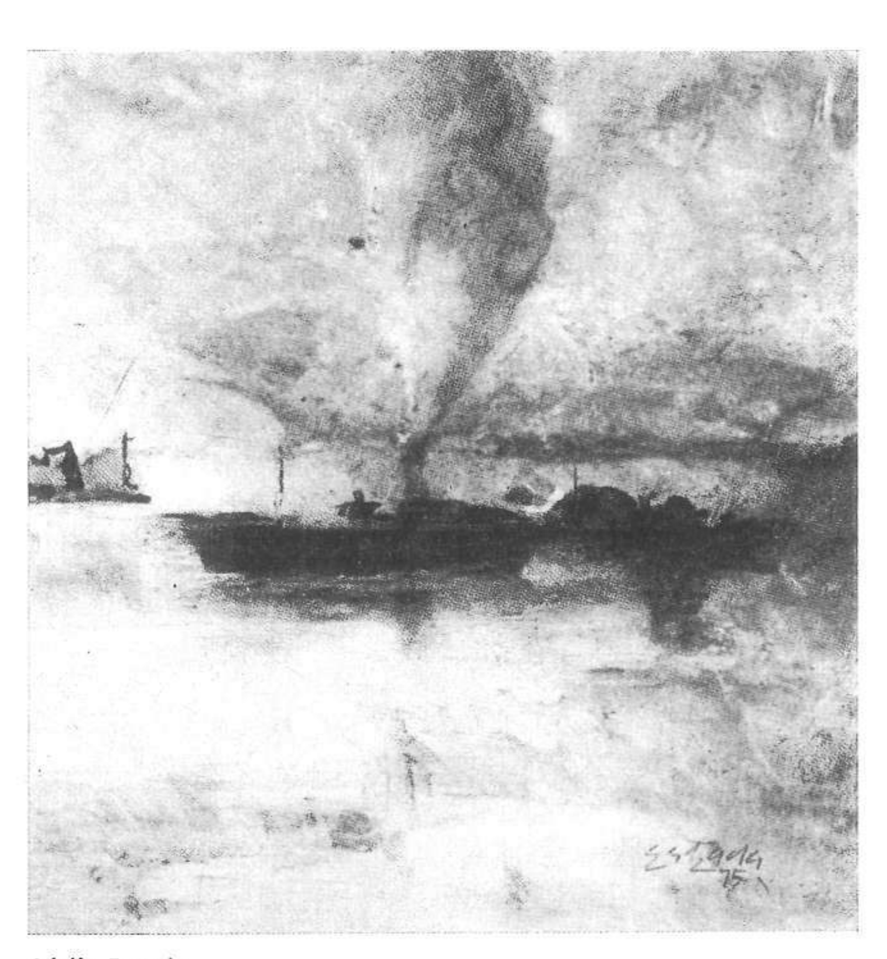
Norma Bessouet



Norma Bessouet



Adolfo Estrada



Adolfo Estrada

despliega como un pintor en el que lenguaje de símbolos y organización del color y del dibujo se coordinan y condicionan de una manera muy notable, marca el punto de partida en la roturación de un mundo plástico al que se incorporan los diversos factores emocionales y descriptivos que determina una peculiar manera de contemplar el universo.—*RAUL CHAVARRI (Centro Iberoamericano de Cooperación. Ciudad Universitaria. MADRID-3).*

ACERCA DE LA CRITICA DE LOS CUENTOS DE BORGES

Las siguientes reflexiones se me fueron ocurriendo durante la preparación de una breve guía crítica a *Ficciones,* actualmente en prensa (Londres, Grant & Cutler). Desde 1964, al compilar cada año una lista de libros y artículos de crítica relacionada con la literatura hispanoamericana contemporánea, destinada a *The Year's work in Modern Language Studies* (Cambridge), me había dado cuenta de algunas de las repeticiones y deficiencias de la crítica sobre Borges. La relectura de muchos de los trabajos más importantes confirmó mis impresiones. No desconozco la existencia de otros artículos dedicados al mismo tema, como son los de A. W. Phillips: «Notas sobre Borges y la crítica reciente», *Revista Iberoamericana,* 43, 1957, 41-59; G. Sucre: «Tendencias de la crítica borgiana», *ibid.,* 68, 1969, 365-69, y de E. Rodríguez Monegal: «Borges en USA», *ibid.,* 70, 1970, 65-75, y «Borges y Nouvelle Critique», *ibid.,* 80, 1972, 367-90, pero éstos, en realidad, apenas pasan de ser largas reseñas.

1. LA FALTA DE CRITICA ANALITICA

Un aspecto sorprendente de la crítica de Borges, sobre todo en relación a sus cuentos, es la falta de crítica en el sentido normal de la palabra. Ya lo notó D. W. Foster al hablar de «the thematic, but only occasionally rhetorical analyses of Borges' works» («Borges and Structuralism», *Modern Fiction Studies,* 19, 1973, 342). En efecto, mucha de la labor crítica dedicada a Borges es, o procura ser, de exposición o de explicación. Al llegar el momento de indicar los posibles desaciertos o defectos presentes en su obra madura, la combinación de maestría técnica, de originalidad inventiva y de sutileza intelectual que ésta ostenta tiende a reducir a los críticos al silencio

o a sugerirles comentarios de poca monta. Sólo un par de críticos, que yo sepa, se han atrevido a enjuiciar negativamente ciertos aspectos técnicos de algunos cuentos (Néstor Ibarra en *Cahiers L'Herne*, 4, París, 1964, 436-440, y Amado Alonso en *Materia y forma en poesía*, Madrid, 1955, p. 446), y tales aspectos son más bien marginales.

2. LA CRITICA IDEOLOGICA

Por tanto, la crítica de los cuentos de Borges se ha ocupado predominantemente de cuestiones que más tienen que ver con sus ideas que con su práctica de la ficción. De eso Borges se ha quejado en muchas ocasiones; pero resultaría más fácil aceptar sus lamentos si él mismo se hubiese mostrado menos inconsecuente en sus afirmaciones acerca del enfoque aplicable a su obra. Mientras, por ejemplo en el prólogo al *Informe de Brodie* insiste otra vez en que

> «no soy, ni sido jamás, lo que antes se llamaba un fabulista o un predicador de parábolas y ahora un escritor comprometido. No aspiro a ser Esopo. Mis cuentos, como los de las Mil y Una Noches, quieren distraer o conmover, no persuadir» (Buenos Aires, Emecé, 5.ª ed., p. 8).

al hablar con Georges Charbonnier en 1965 había dicho (en modo más convincente):

> «dans tous mes contes il y a une partie intellectuelle et une autre partie —plus importante, je pense— le sentiment de la solitude, de l'angoisse, de l'inutilité, du caractère mistérieux de l'univers, du temps, ce qui est plus important: de nous-mêmes, je dirai de moi-même» (G. Charbonnier, *Entretiens avec J. L. B.* París, 1967, página 20).

Aquí lo que Borges afirma parece contradecir la cita anterior. O sea, a Charbonnier, Borges parece admitirlo sin reticencia: sus cuentos son de alguna manera parábolas o apólogos que ilustran el desmoronamiento de las viejas certezas racionales o fideístas y que exploran las posibilidades que así quedan al descubierto. La referencia al carácter misterioso del universo sugiere que Borges examina la realidad como si fuese un extraño y, a veces, aterrador rompecabezas, que, sin embargo, podría quizá contener indicios de posibles explicaciones, aunque fuesen de un tipo que nuestra mente está condicionada a resistir.

Donde mejor se pronuncia Borges es, a mi ver, en la tercera sección de «El acercamiento de Almotásim». Dentro de la estructura del

relato, cuya forma es la de una reseña, esta sección corresponde a la discusión y valoración crítica de la novela de Mir Bahadur Alí. Cabe leerla como una alusión por parte de Borges a cómo deberíamos enjuiciar sus cuentos. Advertimos que distingue entre «la variada invención de rasgos proféticos (o lo que corresponde *grosso modo* a la trama) y el simbolismo del héroe». Mientras aquélla prevalece sobre éste, Borges se complace en elogiar «la buena conducta literaria» del presunto autor. Por el contrario, cuando en una edición ulterior «la novela decae en alegoría» y su significado (es decir, su significado no ambiguo) prevalece a la inventiva, Borges avanza un juicio negativo. Aquí vemos bastante claramente cuáles son sus prioridades. Sus cuentos encierran, en efecto, un significado, una visión de la existencia humana, si bien se exprime en términos sibilinos que se prestan a diversas explicaciones. Pero mucho más importante es el método literario que el autor adopta para transmitir tal significado: su técnica literaria.

Una vez admitida la existencia de un significado, resulta evidente que ciertas cuestiones debatidas en conexión con la ideología de Borges son de veras importantísimas para la valoración total de su obra. Entre éstas se destacan los puntos puestos en discusión por Ernesto Sábato y Manuel Blanco González de si el interés que Borges demuestra por la filosofía es auténtica y de si su comprensión de ella basta realmente para sostener la dimensión metafísica de sus cuentos. Evidentemente, si las críticas de Sábato y de Blanco se revelan fundadas, se puede argüir que restan validez a la visión existencial que parece deducirse de lo que Borges escribe.

El ensayo de Sábato «Los dos Borges» en *Cahiers L'Herne* (4, París, 1964) sigue siendo el ataque más razonable y desasido de los muchos que se han publicado contra Borges, sobre todo en su propio país. Allí Sábato avanza tres críticas que todo estudioso de Borges debe, tarde o temprano, tomar en consideración. Sostiene, en resumidas cuentas, que a Borges le falta la voluntad o la capacidad de asociar su sentido personal de la condición trágica del argentino con personajes representativos de la masa del pueblo (v. gr., el peón o el obrero de un frigorífico); que la obra de Borges representa un modo de escapar a la contemplación del sentido trágico de la existencia humana en general, refugiándose en «un deleitoso juego», y que a consecuencia del escepticismo intelectual de su autor la obra de Borges carece de vida y de fuerza. Cada una de esas censuras tiene validez siempre que se acepten las afirmaciones de Sábato acerca de la literatura contemporánea. «O se escribe por juego, por entretenimiento propio y de los lectores, para pasar y hacer pasar el

rato, para distraer o procurar unos momentos de agradable evasión —escribe en *El escritor y sus fantasmas* (3.ª ed., Buenos Aires, 1967, página 89), o se escribe para bucear la condición del hombre, empresa que ni sirve de pasatiempo, ni es juego, ni es agradable.» Una vez que se cuestionan estas afirmaciones, sin embargo, y que se adopta una actitud menos dogmática ante el problema del valor literario, la insistencia de Sábato en que la literatura deba dedicarse exclusivamente a contemplar «la (tremenda) verdad de la raza humana» empieza a parecer un tanto ingenua. En cualquier caso, como lo han demostrado ampliamente muchos críticos (señaladamente Dauster y Ferrer en escritos que se mencionarán más abajo); la obra de Borges se aproxima mucho más de lo que éste percibe al ideal mismo de Sábato.

Más importante es una crítica que Sábato hace casi de paso, o sea, que Borges revela una ignorancia fundamental de la filosofía misma: «su eclecticismo es ayudado por su irriguroso conocimiento, confundiendo, según las necesidades literarias, el determinismo con el finalismo, el infinito con lo indefinido, el subjetivismo con el idealismo, el plano lógico con el plano ontológico. Recorre el mundo del pensamiento como un *amateur* la tienda de un anticuario» (versión española del artículo en *L'Herne* en *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo,* Santiago de Chile, 1968, p. 47). Cuando Sábato hacía esta observación, Manuel Blanco González, aunque más cautamente (en *J. L. B. Anotaciones sobre el tiempo en su obra,* México, 1963), había llegado a una conclusión parecida. Lo que le reprocha a Borges es que «utiliza a capricho los datos científicos y filosóficos que acumula» y que «sus intentos... no son verdaderamente de explicación de la realidad, de deseos de aproximarse a ella, de diferentes formas de verla y de comprenderla, de aclaración de problemas del universo o de la vida, sino básicamente de formas malabaristas de las ideas, amontonadas en frágiles castillos de naipes» (pp. 36-7).

Sin embargo, al contrario de Sábato, Blanco González es lo bastante sensato como para comprender que la valoración del sistema filosófico-literario de Borges forzosamente depende hasta cierto punto de las ideas filosóficas del lector. Por eso Blanco se limita a una declaración menos comprometedora de la de Sábato: «Personalmente —escribe—, los argumentos de Borges, los que... no puedo declarar ni falsos ni verdaderos, no me convencen; me parecen flojos y, más que argumentos, acotaciones y comentarios irónicos y burlescos» (página 41). Más adelante, en un nivel crítico más serio, Blanco procura distinguir entre los cuentos de Borges en que sus teorías son «ex-

teriores a la estructura del relato..., un adorno culto, totalmente prescindible, intercalado» («Herbert Quain», «Pierre Menard», «La lotería en Babilonia», «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» y «La Biblioteca de Babel») y aquellos en que «hay un enlace entre la teoría y el argumento» («El jardín...», «El milagro secreto», «La muerte y la brújula» y «El inmortal») (p. 97). Sólo aquí me parece que Blanco ofrece una contribución realmente interesante, si bien discutible, a la crítica de Borges.

Vale quizá la pena de notar que los juicios de Blanco González y de Sábato, aunque publicados hace más de diez años, no han encontrado sostenedores entre los críticos más recientes y quedan aislados. Antes bien, los que han continuado a investigar las dos zonas de la obra de Borges que más acusan la influencia de sus intereses filosóficos, me refiero a su actitud ante el tiempo y ante la realidad, han aceptado con unanimidad la seriedad y la profundidad de sus conocimientos en este campo. Entre éstos figuran E. Guerra Castellanos: «Un análisis de tiempo y espacio en la producción de J. L. B.», *Armas y Letras*, 5, 1962, 56-62; H. E. Lewald: «The Labyrinth of Time and Place in Two Stories by Borges» *Hispania*, 45, 1962, 630-36; I. A. Bagby: «The Concept of Time in J. L. B.», *Romance Notes*, 6, 1965, 99-105; Thorpe Running: «The Problem of Time in the Work of J. L. B.», *Discourse*, 9, 1966, 296-308, y *Abside*, 33, 1969, 169-84; y C. Butler: «Borges and Time», *Orbis Litterarum*, 28, 1973, 148-61. Cabe añadir, por último, que aunque las censuras de Sábato y de Blanco González fuesen certeras, no menoscabarían necesariamente el valor de los cuentos de Borges como cuentos. Dejando aparte, pues, esta cuestión, podemos volvernos a la corriente central de la crítica borgiana.

3. CRITICA INTERPRETATIVA: LA PRIMERA FASE

Si omitimos los libros que son principalmente biográficos o divulgativos (como, por ejemplo, los de Aguirre, Stabb, Rodríguez Monegal o Cohen), vemos que hasta ahora el *corpus* principal de la crítica de Borges se puede dividir en dos fases importantes. La primera, dominada por Barrenechea y que alcanzó un punto culminante en la primera parte del libro de Alazraki *La prosa narrativa de J. L. B.* (Madrid, 1968), fue dedicada esencialmente a identificar y catalogar los temas principales de los relatos de Borges y a dar un cuadro lo más completo posible de su ideología. Hicieron una contribución de notable valor unos artículos muy importantes acerca de cierto número de conceptos-clave y de símbolos recurrentes. Estos artículos

incluyen, entre otros, los de L. A. Murillo: «The Labyrinths of J. L. B.», *Modern Language Quarterly,* 20, 1959, 259-66; F. Dauster: «Notes on Borges Labyrinths», *Hispanic Review,* 30, 1962, 142-8; J. M. Aguirre: «La solución a una adivinanza propuesta por J. L. B.», *Bulletin of Hispanic Studies,* 42, 1965, 174-81; N. D. Isaacs: «The Labyrinth of Art in Four Ficciones of J. L. B.», *Studies in Short Fiction,* 6, 1969, 383-94; E. Rodríguez Monegal: «Los símbolos de Borges», en su decepcionante *Borges par lui-même,* París, 1970, y republicado en *El cuento hispanoamericano ante la crítica,* Madrid, 1973, y en *Modern Fiction Studies,* 19, 1973; y más recientemente, G. Bickel: «La alegoría del pensamiento», *Modern Language Notes,* 88, 1973, 295-316.

Mientras Borges siga publicando y concediendo entrevistas, esta fase de la crítica nunca podrá considerarse acabada, pues queda siempre la posibilidad de que aparezcan nuevos elementos en la ideología de Borges que modifiquen las interpretaciones ya existentes. Personalmente, sin embargo, abrigo la convicción de que las metas principales de este modo de actividad crítica ya se han alcanzado. Lo que queda todavía por llevar a cabo es el esfuerzo para reaplicar en detalle los resultados de esta indispensable labor preliminar a los relatos individuales de Borges.

Todo esto no significa, desde luego, que se haya llegado a la unanimidad total con respecto a la ideología de Borges. Quedan, por lo menos, dos zonas fundamentales de su pensamiento donde falta un pleno consenso. Una de éstas concierne la cuestión de si el escepticismo de Borges es en última instancia angustiado o sereno. Constituye, sin duda alguna, uno de los problemas básicos que hay que enfrentar, el enigma que acecha al crítico en cada momento: ¿cuál es la más íntima posición espiritual y filosófica de Borges mismo? La respuesta a esta pregunta no sólo determina la interpretación de un gran número de sus cuentos, sino que también afecta radicalmente toda tentativa de explicar la importancia de Borges en nuestro tiempo y, sobre todo, su impacto en los jóvenes. Por eso, el libro de M. Ferrer *Borges y la nada* (Londres, 1971) me parece tener especial importancia dentro de la serie de obras que tratan de la *Weltanschauung de Borges.* Los argumentos de Ferrer acerca de su «devastación interior» (p. 89), las referencias a un sentido de «terror cósmico» en Borges (p. 49) y al reconocimiento por parte de éste de «El fondo de inutilidad, de futilidad del esfuerzo creador» (p. 89) en el contexto de «un universo caótico, incomprensible y amenazador» (p. 105) amplifican los de Barrenechea. Ofrecen una respuesta insoslayable a quienes, como R. Gutiérrez Girardot (*Jorge Luis Borges,* Madrid, 1959, p. 118) o C. Wheelock más recientemente, admi-

ten «the more than stoical, almost optimistic commitment to life» de Borges («The Committed Side of Borges», *Modern Fiction Studies,* 19, 1973, p. 379) o a quienes siguen subrayando el significado «lúdico» de su obra.

La otra zona en donde se revelan discordes las opiniones críticas concierne la posición de Borges con respecto a la relación entre el arte y la vida. Ronald Christ, por ejemplo, declara rotundamente que «the resistence to disorder is heroic in Borges» *(The Narrow Act,* Nueva York, 1969, p. 171) y en las páginas siguientes parece sugerir que Borges descubre en el arte el orden que falta en la vida. Weber, Dauster e Isaacs adoptan actitudes semejantes. D. W. Foster, en el artículo mencionado más abajo, discrepa. Como quiera que sea, queda como una de las paradojas centrales de toda la obra de Borges el que expresa persistentemente su visión de la arbitraria precariedad y caótica incomprensibilidad de la vida por medio de relatos rigurosísimamente organizados y estructurados con una precisión casi mecánica. No es raro que tal discrepancia entre materia y forma haya inquietado a algunos críticos.

4. CRITICA INTERPRETATIVA: LA SEGUNDA FASE

La segunda fase de crítica interpretativa siguió rápidamente a la primera una vez que el libro de Barrenechea tuviera su pleno impacto. Llevó a la elaboración de nuevas y más sofisticadas explicaciones de la temática borgiana. Hasta ahora los dos libros más representativos de la nueva tendencia son *The Cyclical Night* de L. A. Murillo, Cambridge, USA, 1968, y *The Mythmaker* de Carter Wheelock, Austin, 1969. Ambos autores se proponen penetrar más hondo en el pensamiento de Borges de lo que han hecho Barrenechea y Alazraki con sus respectivos catálogos de temas y significados. El propósito de Murillo (en cuanto es posible discernirlo a través de la cortina de humo creada por su inglés estrambótico, que a veces asume la apariencia de una parodia del peor tipo de seudocrítica norteamericana) es de trazar en varios cuentos cómo Borges exprime irónicamente «the radical predicament of consciusness» del hombre contemporáneo. Según Murillo, Borges identifica en la angustia la garantía de la sobrevivencia de la conciencia individual «immersed in the experience of its own integration and disintegration in time» (p. 131). Wheelock, por el contrario, propone como característica fundamental de Borges su tendencia «to dispense with the accepted verities and create fictions out of other fictions». Para Wheelock esto equivale a «to think freely in the most

radical sense. It is to start from and return to the primordial home ground of myth in forming and re-forming one's idea of the world» (p. 68).

La prueba de toda tentativa semejante de postular un significado unificador y de identificar el estrato primordial del pensamiento borgiano es su aplicación a los cuentos mismos. Los lectores de Murillo y de Wheelock juzgarán por sí mismos si sus teorías traen consigo enfoques nuevos y útiles. Pero conviene tener en cuenta que las interpretaciones de estos dos críticos están bastante alejadas de la corriente central de la crítica borgiana. La diferencia queda aparente si se comparan, por ejemplo, el análisis hecho por Murillo de «La muerte y la brújula» con el de D. P. Gallagher en su *Modern Latin American Literature*, Oxford, 1973. Añadimos que las opiniones de Murillo acerca de «El jardín de senderos que se bifurcan» fueron duramente atacadas por A. C. Pérez en su utilísimo *Realidad y suprarrealidad en los cuentos fantásticos de J. L. B.* (Miami, 1971, pp. 171-32) con argumentos que socavan la base entera del enfoque adoptado en *The Cyclical Night*.

Wheelock, si he comprendido bien *The Mythmaker*, se propone demostrar que Borges nos ofrece conscientemente imágenes míticas de la realidad como posibles alternativas a la duda racional. Los cuentos de Borges, según Wheelock, tienen que ver en el fondo con la estructura misma del pensamiento humano y, sobre todo, con su tendencia a elaborar y luego hipostatizar construcciones puramente ficticias. Por tanto, Wheelock interpreta «Las ruinas circulares» como «an artistic representation of the form of human ideation» (p. 84) y relaciona «La secta del Fénix» con el proceso de creación de las más fundamentales creencias humanas. Siendo las posibilidades estructuralistas de tal enfoque muy evidentes no nos sorprende que D. W. Foster elogie el libro en su artículo «Borges and Structuralism», *Modern Fiction Studies*, 19, 1973, 341-51. Ya J. Aguilar Mora y W. Mignolo en «Borges, el libro y la escritura», *Caravelle*, 17, 1971, 187-94, habían profetizado un gran porvenir para la crítica estructuralista de la obra de Borges.

A mi entender el defecto fundamental de las dos fases de la crítica interpretativa, defecto que amenaza incluso la *nouvelle vague* estructuralista, estriba en que se tiende a pasar por alto no sólo las prioridades propugnadas por Borges mismo, sino también el hecho de que sus cuentos son cuentos y no ensayos. Existe un paralelo estrecho con una parte de la crítica de Vallejo. Al esforzarse por dilucidar el significado (también sumamente difícil y ambiguo) de sus poesías, se tiende a olvidar la función de éstas como artefactos verbales, conjuntos estéticamente deleitosos de palabras, ritmos e imágenes. El estudio

del pensamiento desplaza el estudio del poeta. Lo mismo ocurre con Borges. Un atento repaso de las varias bibliografías de escritos críticos relacionados con sus cuentos revela que sólo una mínima parte de lo que se ha publicado tiene que ver con su maestría técnica. Lo que se necesita urgentemente es el estudio sistemático no ya de lo que significan sus cuentos, sino de cómo funcionan.

Eso no quiere decir, bien entendido, que no se haya emprendido ya tal estudio. Existen secciones y páginas aisladas de monografías y un pequeño número de artículos dedicados a recursos narrativos específicos o a cuentos individuales de Borges. Pero el hecho es que no hay ni un solo libro enteramente dedicado a los métodos narrativos empleados por Borges. No obstante, la aparición posterior de *Versiones, Inversiones, Reversiones,* por Jaime Alazraki (Gredos, 1977), que propone el espejo como «modelo estructural» de algunos cuentos de Borges, y de *Borges, percorsi di significato,* por Roberto Paoli (D'Anna, Messina/Firenze, 1977), con un enfoque vagamente semiológico, el libro que más se aproxima al ideal sigue siendo *The Narrow Act,* de Ronald Christ, ya mencionado. Su capítulo esencial es el tercero: «The Achievement of Form». En éste el autor estudia, a propósito de «El acercamiento a Almotásim», la aparición no de un tema o idea borgiana, sino del tipo de mecanismo literario que tipificará en lo sucesivo los cuentos de Borges. *The Narrow Act* ocupa una posición clave dentro de la crítica de Borges puesto que marca el momento de transición entre el viejo enfoque interpretativo y el nuevo, más estrictamente analítico. En este sentido es un libro fundamental.

5. LA NUEVA CRITICA

Antes de la publicación de *The Narrow Act* en 1969 encontrábamos los orígenes de la nueva crítica de Borges en una tesis inédita de J. E. Irby, en su «Sobre la estructura de "Hombre de la esquina rosada"», *Anuario de Filología,* 1962, 157-72, y en algunos otros trabajos dispersos (por ejemplo, el artículo de E. Carilla «Un cuento de Borges», en *Studia Philológica, homenaje a Dámaso Alonso,* tomo I, Madrid, 1960, 295-306, en el que subraya que «la verdadera originalidad de Borges está en la técnica narrativa y en la expresión literaria», p. 300). Desde 1969 la novedad más importante ha sido, en mi opinión, la aparición de artículos cada vez más numerosos dedicados al estudio sistemático de la técnica narrativa de cuentos individuales de Borges o de grupos de cuentos. Un ejemplo particularmente ilustrativo es el artículo de T. E. Lyon «Borges and the (Somewhat) Personal Narrator» *(Modern Fiction Studies,* 19, 1973, 363-72), en el que el autor no sólo analiza

comparativamente el uso que hace Borges del narrador en primera persona, sino que relaciona tal uso con su ideología en general. Representativo también es el artículo de R. M. Scari «Aspectos realistas tradicionales del arte narrativo de Borges» (*Hispania*, 57, 1974, 899-907). Scari también evita a propósito la tan trillada senda de la temática para adentrarse en el territorio poco explorado de los procedimientos técnicos. Típicos de lo que se ha escrito sobre cuentos aislados son (entre otros) los artículos de Z. Gertel «El Sur de Borges», en *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, 1, número 2, 1971, 35-55, y de M. D'Lugo, «Binary Vision in Borgian Narrative», *Romance Notes*, 13, 1972, 425-31 sobre «El acercamiento a Almotásim». Igualmente útiles son el capítulo de Gallagher, ya mencionado, sobre «La muerte y la brújula»; el artículo de L. A. Gyurko «Rivalry and the Double in Borges' Guayaquil», *Romance Notes*, 15, 1973, 37-46, y otro por J. B. Hall, «El Sur: A Jardín de senderos que se bifurcan», en *Iberoromania* (Munich), III, 1975, 71-5.

A pesar de tales comienzos y otros que se podrían rastrear en las varias bibliografías, queda mucho por hacer. El adelantamiento de los estudios borgianos se conseguirá, creo, siguiendo el ejemplo de los críticos arriba citados, o sea, planteándose las preguntas de cuáles eran los problemas técnicos con que Borges se ha enfrentado al escribir este cuento y cómo los ha solucionado, y (para los que todavía exigen interpretaciones) la del modo en que cada detalle encaja en el esquema estructural e ideológico de este cuento.

Me arriesgo a proponer unos pocos ejemplos sacados de *Ficciones* que ilustrarán quizá de modo concreto algunos de los puntos a los que me he referido.

a) *Inlaid details*

En más de una ocasión Borges ha hablado de su tendencia a incorporar en sus cuentos detalles que él llama «worked in» o «inlaid». A Irby, por ejemplo, le explicó (*Cahiers L'Herne*, p. 394) que el sueño de Hladík al comienzo de «El milagro secreto» fue motivado por una consideración de orden estrictamente técnico: la de obtener un efecto de contraste con el momento final del cuento. El afán de descubrir el «mensaje» intelectual o existencial de tales cuentos lleva fácilmente a pasar por alto tales detalles sin detenerse a considerar su importancia dentro del contexto general en donde se hallan. Sin embargo, sabemos que no hay desperdicio en la prosa de Borges. Todo tiene su razón de ser: la elección de ciertos colores, el uso del número 1.001, la mención de objetos circulares, etc. No se habrá investigado bien la estrategia de un cuento borgiano mientras no se haya identificado

y explicado la función técnica o simbólica de cada detalle importante. En «El acercamiento a Almotásim», por ejemplo, el estudiante sube por una escalera de fierro a la azotea de una torre circular (como Lönnrot en «La muerte y la brújula» «subió por escaleras polvorientas a antecámaras circulares»). Pero en la escalera «faltan algunos tramos» (entre guiones en el texto). ¿Cómo subió el estudiante si faltaban tramos enteros? ¿Por qué Borges, que pesa cada palabra, introdujo este detalle? Como en el caso del sueño de Hladík, creo que se trata de un recurso a la vez técnico y simbólico. Es técnico en cuanto la subida de la escalera preanuncia la búsqueda mística que el estudiante está para emprender. Notamos que esta búsqueda empieza con una *decisión racional:* el estudiante «piensa», «arguye» y, por fin, «resuelve». Luego este «librepensador» reza. La razón ha llevado a la fe y la fe a la búsqueda mística. Pero el hecho de que falten algunos tramos en la escalera parece sugerir que esta ascensión, aparentemente sin solución de continuidad, supone, en efecto, saltos arbitrarios de un nivel a otro (de lo racional a lo espiritual y luego a lo místico) y que tales niveles no tienen en realidad conexiones entre sí. Así se anticipa al atento lector una indicación del probable fracaso del estudiante en su esfuerzo por encontrar a Almotásim.

«El jardín de senderos que se bifurcan» encierra un problema crítico. Cabe preguntarse si no existe cierta discrepancia entre el «marco» del cuento (la historia de espionaje) y el elemento fundamental (el encuentro de Yu Tsun y Albert). En cuanto espía Yu Tsun triunfa, al encontrar el modo de indicar a su jefe que la ciudad que buscaba se llama Albert. En cuanto interlocutor de Steven Albert descubre su fracaso: la inutilidad de su gesto, su radical absurdidad, si los dos son prisioneros en un laberinto de tiempos cuyos innumerables futuros ya contienen todas las posibles combinaciones de posibilidades. Sin embargo, Yu Tsun comete el asesinato. Quedamos un poco desconcertados. Irby hasta le interrogó a Borges acerca del significado de la acción de Yu Tsun, sin recibir una respuesta muy satisfactoria *(Cahiers L'Herne*, p. 394). Pero otra vez un detalle inicial parece indicativo. La referencia a Liddell Hart en el primer párrafo ha sido deliberadamente falsificada. En realidad los alemanes estaban perfectamente enterados de la actividad del ejército británico en torno a Albert. Lejos de triunfar, Yu Tsun es, por tanto, como ha demostrado J. Himmelblau («El arte de J. L. B. en "El Jardín de senderos que se bifurcan"», *Revista Hispánica Moderna*, 32, 1966, 37-42) «un títere envuelto en esfuerzos inútiles». Así desaparece toda contradicción entre los dos aspectos del cuento. El gesto inútil del espía chino encaja perfectamente en el mecanismo narrativo montado por Borges.

En los primeros renglones de «Tema del traidor y del héroe» Borges menciona Chesterton y Leibnitz. La referencia a Chesterton se justifica por la forma misma del cuento: una concatenación de sucesos extraños y misteriosos que al final se revela como obra de un solo individuo. Es un procedimiento típico de Chesterton. Pero ¿por qué Leibnitz? Con este nombre Borges subraya toda la ironía del cuento. La serie compleja pero armoniosa de episodios que éste contiene no es (al contrario de lo que Leibnitz sugiere con respecto a la realidad) el resultado de una armonía pre-establecida que rige el universo entero, sino sencillamente una creación artificiosa y ficticia, plagiada (para más ironía) del dramaturgo nacional del país enemigo de Nolan. Otra vez un detalle minúsculo condiciona nuestra comprensión del resto del cuento.

b) *La estrategia narrativa*

Otro recurso técnico de Borges es su método de organizar el interior de ciertos párrafos de modo que el lector no advierte un cambio de dirección en el cuento. Casi imperceptiblemente se pasa de un nivel a otro. Así en «La lotería en Babilonia». El cuento empieza con la descripción de una lotería, pero termina poniendo en duda la existencia de la «Compañía» organizadora. O sea, al principio se construye una metáfora de la realidad; al final se discute la cuestión de una Causa Primera. ¿Cómo se efectúa la transición? El desarrollo de la lotería comprende cuatro etapas. Sólo en la última se identifica completamente con la caótica realidad vista por Borges. Pero entre la tercera y la cuarta etapa Borges intercala un largo párrafo aparentemente dedicado todavía a la lotería, pero que encierra una descripción de la «Compañía». Esta (que antes figuraba de modo ambiguo al lado del «colegio sacerdotal» y de «los ricos» como organizadores del juego) ahora asume atributos que parodian los atributos divinos. Al postergar la descripción de la cuarta etapa de la lotería hasta después de este cambio de énfasis, Borges logra la posibilidad de interpolarla en su discusión de la «Compañía» así empezada. De esta manera no sólo ensambla perfectamente las dos partes del cuento, sino que también utiliza la última etapa de la evolución de la lotería para reforzar la implicación de que la «Compañía» (Dios) no existe. Un análisis minucioso de los mejores cuentos de Borges revelaría que deben su eficacia no sólo a la capacidad inventiva de Borges, sino también al maravilloso (y laborioso) montaje de sus componentes que, como vemos en «La lotería en Babilonia» o en «La muerte y la brújula» suelen ser sabiamente interconectados de modo que formen una unidad tan intrincada como armoniosa. Poner en claro su exacto funcionamiento y el de lo que

Irby ha llamado acertadamente «the mirroring of plot elements in the verbal texture of the tale» («Borges and the Idea of Utopia», en *The Cardinal Points of Borges,* Norman, Oklahoma, 1971, p. 41) es la tarea principal de la nueva crítica borgiana.

c) *Crítica equilibrada*

No se me escapa que el principal escollo de este tipo de crítica es la tendencia a justificar la inclusión de todas y cada una de las piezas que integran el mecanismo de un cuento dado, dando por sentado que el autor tiene siempre razón y que cada recurso que adopta tiene su razón de ser y funciona eficazmente por el mero hecho de existir en el texto. Es la tendencia que estraga gran parte de la crítica más valiosa de la nueva novela latinoamericana. Ejemplos son el libro de Vargas Llosa *Gabriel García Márquez, historia de un deicidio* (Barcelona, 1971) o el de J. M. Oviedo *Mario Vargas Llosa, la invención de una realidad* (Barcelona, 1970). Los dos son muy útiles precisamente porque son analíticos en el mejor sentido de la palabra, pero pecan de una falta de discriminación.

Ahora bien, si es evidente que algunos de los cuentos de Borges son pequeñas obras maestras de organización narrativa, es también evidente que otros no alcanzan plenamente este nivel. Un punto débil en algunos cuentos de *Ficciones* es su conclusión. En «La forma de la espada», por ejemplo, es discutible si los últimos dieciséis renglones del cuento, después de «No me duele tanto su menosprecio...», son realmente eficaces o necesarios. La referencia a la herida y las alusiones del narrador al menosprecio del oyente y a la narración misma como «esa confesión» bastan para sugerir que Moon cuenta su propia historia. Lo demás hace explícito lo que no necesita serlo, para beneficio del lector menos alerta. También en «Tres versiones de Judas» se nota que los últimos tres párrafos encajan mal. Allí aparece en el cuento un brusco cambio de tono. Hasta allí tiene la forma de un artículo que transmite impersonalmente los argumentos de Runeberg. La conclusión, por el contrario, es la de un cuento con un narrador omnisciente. La narración termina de modo lógico con el castigo tradicional de los que se aproximan demasiado a lo divino, la locura. Pero el efecto se alcanza a expensas de la unidad técnica. En «Examen de la obra de Herbert Quain» la parte principal del cuento está dedicada a la descripción de tres de las obras de Quain. Se trata de tres concepciones a cual más ambigua, fascinante y original. Pero en vez de emplear su habitual técnica de caja china con reduplicaciones interiores, aquí Borges se contenta con la sencilla yuxtaposición. Habría

resultado un procedimiento posiblemente no menos eficaz a condición de introducir un elemento de intensificación progresiva en la colocación de las tres obras. Pero es precisamente el elemento que falta. No es fortuito que este cuento figura entre los que menos han llamado la atención de los críticos. No hay por qué evitar la discusión de desaciertos como los arriba mencionados. Todos los que hayan preparado cursos universitarios sobre Borges habrán notado la escasez de trabajos que orienten al lector en este sentido.

CONCLUSION

Al terminar estas breves notas quisiera sugerir que, a pesar de los centenares de libros y artículos que tratan de su obra, todavía queda bastante tierra incógnita borgiana. La nueva etapa de la crítica de los cuentos de Borges todavía espera a su Barrenechea. Lejos de proponer, como Ronald Christ en su trabajo memorable «A Modest Proposal for the Criticism of Borges», *The Cardinal Points of Borges* (Norman, Oklahoma, 1971, 7-15), una tregua a la crítica borgiana, me atrevo a sostener que la fase actual, dejando atrás polémicas y elogios excesivos, señala un progreso notable respecto al período de hace diez años. La próxima fase, que será probablemente la del pleno desarrollo del enfoque estructuralista, está ya a la vista. Personalmente no creo que la fase presente haya agotado, ni mucho menos, sus posibilidades. Preveo, pues, un futuro próximo interesante para la crítica de la prosa narrativa de Borges.—*DONALD L. SHAW (Hispanic Studies. The University. EDINBURGH. G. H.).*

«GUERNICA» Y UNOS APUNTES DE PICASSO ESCRITOR

Una valoración de la crítica en torno al lienzo *Guernica* nos ayudará en la exégesis de un cuadro que supone, como todos los ciclos del arte picassiano, una síntesis y un proceso revolucionario en tanto en cuanto *Guernica* incorpora el pasado, pero sometiéndolo a una transformación tan profunda que el producto final supone una similación y ruptura de los moldes previos. Este revolucionario ciclo que vamos brevemente a analizar se extiende a través de la década de los treinta y tiene una importancia especial no sólo en el Picasso pintor, sino también en su modalidad de escritor. El estilo de *Guernica*

presenta cierto paralelismo con la técnica literaria de la obra de Picasso, especialmente en la década de los treinta.

La producción literaria de Picasso no ha merecido gran atención por parte de la crítica quizá por las dificultades mecánicas de la localización de los textos, así como la menor importancia de este instrumento artístico en la obra del pintor. Este ensayo intenta contribuir a un mejor conocimiento de Picasso escritor y dilucidar el sentido de *Guernica*, obra que ha servido de inspiración a varias piezas literarias (1).

La descripción de la destrucción de Guernica por el corresponsal de *The Times*, de Londres, George L. Steer, continúa siendo la más fidedigna y dramática versión periodística del bombardeo del pueblo vasco por la aviación alemana el 26 de marzo de 1937: «La totalidad de la población de 7.000 habitantes y 3.000 refugiados fueron lenta y sistemáticamente pulverizados. En un radio de unos diez kilómetros la técnica de las incursiones consistía en bombardear separadamente los caseríos, que de noche ardían como antorchas. La táctica de los bombardeos, de interés para los estudiosos de la nueva técnica militar, se desarrollaba así: primero, escuadrillas de aeroplanos arrojaban bombas pesadas y granadas de mano sobre todo el pueblo, especialmente en áreas cuidadosamente seleccionadas. Después las ametralladoras acribillaban a los que escapaban aterrorizados de sus escondites, escondites hechos por bombas de 1.000 libras que habían previamente hecho hoyos de veinticinco pies de profundidad. Muchas personas fueron acribilladas mientras huían. Un rebaño de ovejas que se dirigía al mercado fue totalmente arrasado. El objetivo de esta acción militar era aparentemente forzar a la población a buscar refugio bajo tierra, como ocurrió cuando 12 bombardeos aparecieron arrojando entre las ruinas bombas incendiarias de gran calibre. El ritmo de este bombardeo, en una ciudad expuesta por todos lados a los ataques, era lógico: primero bombas de mano y bombas pesadas para ahuyentar a la población, que después era ametrallada forzándola a buscar refugio bajo tierra; luego bombas incendiarias y bombas de gran potencia para destruir y quemar las casas sobre las víctimas» (2). Entre los ensayistas que han tratado de investigar cómo y quiénes fueron los responsables de esta masacre hay que

---

(1) Quizá la obra que por primera vez en la literatura universal se cita el bombardeo de Guernica, antes del cuadro de Picasso, sea la pieza teatral de Germán Bleiberg *Sombra de héroes*, representada por Alberti y María Teresa León en 1937. Poetas (César Vallejo, Juan Larrea, Paul Eluard, Rafael Alberti, Carlos Alvarez); narradores (Kestan Hermaan, Luis de Castresana); dramaturgos (Arrabal, López Mozo) han compuesto obras basadas en el cuadro de Picasso y en el bombardeo del pueblo vasco.

(2) *Times*, 29-IV-1937. La traducción es nuestra. Otra dramática versión de un testigo es la de Josefa Elosegui recogida en su diario *Quiero morir por algo*. Barcelona, Plaza & Janés, 1977.

destacar la obra de Southworth *La destruction de Guernica* (3), donde de forma directa, sencilla y documentadísima se analizan las pruebas de lo que parece haber sido una operación conjunta entre el gobierno de Franco y el de Hitler.

Picasso tiene conocimiento de la destrucción de Guernica a través de las noticias y fotos reproducidas por la prensa francesa, especialmente *L'Humanité* (28-IV-1937) y *Le Figaro* (30-IV-1937). El pintor había seguido los dramáticos sucesos de la península a través de la correspondencia con su madre, que vivía en Barcelona, y por Juan Larrea, uno de los secretarios de la Delegación de Asuntos Culturales de la República. Larrea edita y distribuye los aguafuertes *Sueño y mentira de Franco,* compuestos entre el 8 de enero y el 7 de junio de 1937 para ayuda de los refugiados republicanos. El 29 de noviembre, Picasso es invitado a ser director honorario del Museo del Prado. Su amigo el poeta Paul Eluard organiza exhibiciones de sus cuadros en 1937 en varias ciudades españolas a petición del grupo «Amigos de las Artes Nuevas» e influye en la entrada de Picasso en el Partido Comunista en 1944.

Respecto al compromiso de Picasso, habría que señalar que el arte es una proyección de la Weltanschauung del artista o visión que incluye elementos morales, sociales, políticos, psicológicos. La universalidad de *Guernica* no emana sólo de la grandeza del motivo que la inspira, sino de la emoción y espiritualidad que el artista proyecta en el «canvas», de esa energía espiritual cuyo objetivo es la aspiración a la libertad. Su significación humana transciende épocas y lugares (4). El espíritu visionario de *Guernica* está relacionado con *Los desastres de la guerra,* de Goya, y el sobrecogedor mundo de los monstruos humanos de la serie de pinturas negras del pintor aragonés, lúcida anticipación de los experimentos expresionistas y realistas en Picasso.

La carrera artística de Picasso representa, como es sabido, la evolución del arte en el siglo XX, y por lo que a *Guernica* se refiere, esta obra supone el apogeo de un proceso donde revolucionariamente se sintetizan previos espacios estéticos. Los antecedentes inmediatos del ciclo que culminan en *Guernica* habría que rastrearlos a partir de 1924, año donde se produce una nueva transición en la obra de

---

(3) Herbert Southworth: *La destrucción de Guernica.* París, Ediciones Ruedo Ibérico, 1975. El análisis del problema de la actuación independiente de la aviación alemana, o el posible compromiso entre el Alto Estado Mayor de Franco y La Legión Cóndor está todavía a cargo de una comisión hispano-alemana de la que forma parte el propio Southworth.

(4) «It is not the horror of an actual occurence with which we are presented; it is a universal tragedy made vivid to us by the myth he has reinvented and the revolutionary directness with which is presented. The power of *Guernica* will grow». Roland Penrose: *Picasso His Life and Work.* Nueva York, Schocken Books, 1958, pp. 277-278.

Picasso hacia formas distorsionadas y grotescas metamorfosis poscubistas en obras como *La danza* o el «collage» *Guitarra.* En 1925 Picasso declara que no es surrealista, pero participa en la primera exhibición surrealista (Galerie Pierre Loeb, París), técnica que se refleja en *Los tres danzantes,* 1925, así como en la ilustración en forma de «collage» para el primer número de *Minotaure* (1933). Entre 1926 y 1939, Picasso está en contacto con artistas y escritores surrealistas. Por lo que respecta a *Guernica,* el antecedente inmediato habría que buscarlo en la metamorfosis surrealista del lienzo *Crucifixión* (1930), distorsionada interpretación de la angustia, típico del cubismo sintético. *La minotauromaquia* (1935) es el segundo y profético precedente (5) de *Guernica.*

En 1934 efectúa Picasso su último viaje a España, y entre 1934-1935 rompe con su esposa, Olga Koklova, crisis que le lleva al cultivo temporal de la poesía. Empieza a escribir poemas en 1935 y también una pieza dramática, *El deseo agarrado por la cola* (1941), representada en París en 1944 por actores improvisados, como Albert Camus y J. P. Sartre.

Guernica es una obra ecléctica, efecto de la proteicidad y la transformación a que Picasso somete constantemente el material artístico. Del cubismo, por ejemplo, integra la actitud no mimética hacia la naturaleza, así como la adopción de un principio conceptualista (la triangulidad, la redondez) rechazando otros aspectos efímeros del objeto. La función representacional del objeto es eliminada, y en su lugar se valoran las relaciones espaciales de los objetos, el multiperspectivismo derivado de las relaciones inéditas de las cosas. Esta sintaxis fragmentada y la asociación ilógica de elementos constituye uno de los rasgos dominantes del lenguaje pictórico y literario de Picasso en los treinta. *Guernica* plantea y resuelve una serie de problemas estéticos, entre los que hay que destacar la reducción cubista del plano de la realidad fáctica a la simple abstracción, junto al tratamiento clásico de los elementos (fuego, flor, cruz, perfiles, espadas, etc.) y el primitivismo (hocicos, pezuñas, etc.), todo formando parte de un peculiar juego de las formas.

El simbolismo (del griego «symballein»: juntar) es una forma de representación, típica de todo arte, en que lo pintado significa en virtud de una serie compleja de asociaciones sugeridas o evocadas. El símbolo opera en virtud de una serie de relaciones, no de seme-

---

(5) «The Crucifixión, and the surreal variations on Grünewald's *Isenheim Altar* to which is related, constitute, along with the agonized Minataur-corrida images, an important source of the *Guernica,* in which Picasso synthesized stylistic and iconographic ideas from most of the movements in which he had participated». William S. Rubin: *Dada, Surrealism, and Their Heritage.* Nueva York, The Museum of Modern Art, 1967, p. 127.

janza, sino de orden primitivo, mágico, establecidas bien por la tradición, por ejemplo, la mitología de la corrida de toros en los cuadros de Picasso, o por el propio artista que sistematiza el uso particular de su simbiología particular. La asociación imaginaria tiene en *Guernica* una base universal, arquetípica y una particular o histórica (el bombardeo del pueblo), así como una serie de relaciones internas dentro del cuadro que emana especialmente de la disposición de los planos, contraposición de rectas y curvas y del juego de los volúmenes y de las tonalidades (blanco, negro, gris). El material artístico crea una dialéctica inmanente que resulta no sólo de la sintaxis o combinación de los elementos de la composición, sino de la relación que éste guarda tanto con la obra anterior de Picasso, como con la realidad histórica en que inspira el lienzo (6). La simetría de *Guernica* descansa en el triángulo equilátero que organiza el cuadro (triángulo ya presente en composiciones como *Collage,* de 1929), así como en el equilibrio entre la firmeza del toro en el plano superior a la izquierda y la caída de la mujer a la derecha. El simbolismo de las figuras centrales toro (pueblo), caballo (fascismo) ha sido estudiado por Larrea (7), quien en su conocido estudio corrigió la falsa interpretación de un sector de la crítica anglosajona (8). Sin embargo, en este «juego de los símbolos» habría que observar que existe por parte del artista una ambigüedad consciente o inconsciente en el tratamiento de figuras y animales, ambigüedad que garantiza la libertad del artista y el espectador.

El motivo de la lucha caballo-toro es una constante en Picasso, artista que ha venido pintando escenas taurinas desde 1890. El conflicto entre el toro, heroica víctima, y el caballo de pica, maltratado, herido y pasivo, es necesario en un combate en que se exige la par-

---

(6) Vernon Clark cree que el mensaje y la composición no están integrados en *Guernica* y que la repulsa de la guerra procede más de los detalles que del conjunto de la composición: «Many critics have treated the structure and composition, the thrust and movements of this work as inherently expressive of protest against the horror of war. I can hardly account for such an attitude toward a work which, whatever may be said of its abstract merits, is certainly most perfunctory in solving the problem of the relation of the composition to the essential message of the picture»: «But in the *Guernica* whatever specific feelings we get about the horror of war, even in the abstract sense, must be got from the details (pointed tongues, evidences of dismemberment, etc.) and with little help from the main drives of the canvas». «Picasso and social protest», *Science and Society,* vol. 5, invierno 1941, p. 74.

(7) *Guernica Pablo Picasso.* Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1977. La primera edición apareció en inglés, Nueva York, Jr. Curt Valentin, 1947.

(8) Especialmente V. Clark y Jerome Seckler. Picasso responde a la interviú hecha por este último en 1945 con estas palabras: «The bull is not fascim, but it is brutality and darkness... the horse represents the people... the *Guernica* mural is symbolic... allegoric. That's the reason I used the horse, the bull and so on. The mural if for the definite expression and solution of a problem and that is why I used symbolism», «Picasso Explains», *New Masses,* 13 marzo 1945. Y a las preguntas formuladas por Daniel-Henry Kahnweiler, Picasso responde: «The bull is a bull and the horse is a horse. These are animals, massacred animales. That's all, so far as I am concerned», en Alfred H. Barr: *Picasso: Fifty Years of his Art.* Nueva York, The Museum of Modern Art, 1946, p. 265.

ticipación de tres factores: víctima, victimario y espectador o testigo de la tragedia, papel este último que en la mayoría de las ocasiones asume la mujer. La ausencia de la figura del torero y, por ende, del enfrentamiento directo, es una forma de eliminar el aspecto ritual del combate para potenciar una serie de significados complejos (9), anonimato que también enfatiza la importancia del carácter brutal de la guerra. El sufrimiento del caballo en el centro (figura ya presente, por ejemplo, en el *Caballo corneado*, 1917) se identifica con las víctimas de la república simbolizadas por las cuatro mujeres inocentes del cuadro. El toro a la izquierda aparece en un plano superior, indiferente y digno (con ojos humanos de minotauro), testigo del terror y punto de atracción de todas las miradas (10).

La interpretación psicoanalítica de *Guernica* ofrece un campo abierto para todo tipo de especulación, como lo prueba la abundante bibliografía sobre este tema. Larrea, en su citado trabajo, identifica al toro con el super-yo o Verbo creador (p. 86), pero quizá el super-ego podría ser identificado con el caballo en relación a la moral introyectada, tradición u objeto común (Franco) contra el que se proyecta la estructura libidinal. A esto habría que añadir la necesidad del español de individualizar o personificar las causas del mal. No hay que olvidar tampoco que antes y durante la composición de *Guernica* Picasso pintaba los aguafuertes de *Sueño y mentira de Franco*, figura ésta que encarna la represión que impide la gratificación integral del individuo y de la sociedad, es decir, de la libertad. Franco, el super-ego que rechaza la natural aspiración de los instintos en nombre de un orden represivo adopta las formas grotescas de cruzado, islamizado y comulgante rendido ante el poder del dinero. Esta figura hostil del padre identifica los impulsos de la líbido con los intereses de dominación. La cabeza del caballo vuelta hacia el toro podría igualmente interpretarse como movimiento proyectado hacia la madre (toro), objeto del deseo inconsciente. En *Guernica*, como en toda la obra de Picasso, domina una sensualidad que vehiculiza impulsos amorosos o destructivos.

---

(9) «In avoiding completely the man-bull contest, the most meaningfull and hence most emotionally charged episode, and instead choosingthe bull-horse encounter, Picasso provides a context which, precisely because it lacks ritual significance, offers vaster potentialities for the expression of other wider meanings». Herschel B. Chipp: «*Guernica:* Love, War, and the Bullfight», *Art Journal,* invierno 1973/1974, p. 106.

(10) Rudolph Arnheim identifica esta cabeza de toro con la España imperturbable: «Absent from the episode of disaster but relevant to it and therefore 'in the picture' is the imperturbable image of Spain, towering like the tree of Guernica and the Casa de Juntas, which remained untouched by bombs and fire. Framed by a niche of stable architecture, the spirit of Spain does not appear here as the active fighter of the *Franco* etchings, in which there are three episodes of the bull overpowering the repulsive caricature of the dictator. *Guernica* is not victory but defeat-a sprawling chaos, shown as temporary by its dynamic appeal to the towering, timeless figure of the kingly beast». *Picasso's Guernica the Genesis of a Painting.* Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1962, p. 24.

La mujer con la lámpara (luz) a la derecha es interpretada por Larrea como Dora Maar, la amiga de Picasso que de noche acudía a abrirle la puerta (p. 165), mientras que Chipp la identifica con Marie-Thérèse Walter (p. 113). Pero parecidos rasgos angulares del rostro se observan en la *Figura femenina* de 1899. Por otra parte, quizá la posición especial de la luz del vértice superior del triángulo supone simplemente un deseo de iluminar, comprometer al público, por mano del pueblo con el horror provocado por las fuerzas del mal. Esta luz empuñada por la mujer es espiritualmente superior a la luz eléctrica que pende del techo emitiendo más sombras que claridad.

Jung, en su ensayo sobre Picasso (11), otorga primordial importancia a la dimensión interna o sigue inconsciente calificando a Picasso paciente-artista como esquizofrénico, lo cual explica la fragmentación o escisión provocadas por distintos traumas, así como los síntomas esquizoides con que reacciona el artista. Por lo que respecta a *Guernica,* la metamorfosis de las figuras, las cabezas con ojos en extraña posición, la ruptura de la figura en distintos niveles, etc., traduce la desintegración material y espiritual de un orden físico-moral. Desintegración que, sin embargo, se organiza o libera por un nuevo orden cuya apoyatura se organiza en la clásica forma triungular que sostiene el lienzo. La violencia y fragmentación no alteran la armonía del conjunto ni el contenido de los objetos individualizados, o la independencia de las nueve figuras humanas. Esta distorsión de figuras y gestos llenos de una angustia emana de la emoción de la realidad, una realidad material y formal siempre presente en Picasso y que activa las visiones surrealistas (12), pues su concepción artística funciona con objetos concretos más que en términos mentales.

En *Guernica* la dialéctica de la realidad integra diversos procedimientos o tratamientos de la realidad (cubismo, abstraccionismo, expresionismo, etc.), pero sin sacrificar nunca la esencia de ésta (13),

(11) «El segundo grupo (esquizofrénicos), en cambio, suministra figuras que en el acto se revelan como ajenas al sentimiento. En todo caso, no nos transmiten sentimientos dotados de unidad, armónicos, sino sentimientos cotradictorios o total ausencia de sentimientos. En lo puramente formal predomina el carácter de *despedazamiento* que encuentra expresión en las llamadas «líneas de fractura», es decir, una especie de grietas de psíquica recusación que hienden la figura. Esta nos deja fríos o nos espanta o nos produce una sensación de asombro por su desconsideración paradójica que conturba nuestros sentimientos y nos parece horrible o grotesca. Picasso pertenece a este grupo.» «Picasso», *Revista de Occidente* XLIV, abril-mayo-junio, 1934, p. 116.

(12) «His affinity with certain aspects of Surrealist fantasy, his involvement with automatic poetry, and his sympathy with the social aims of the movement not withstanding, Picasso's art was antagonistic to Surrealism since it was almost always set in motion by a motif seen in the real world.» Rubin, *op. cit.,* p. 124.

(13) «Casi todos los otros grandes maestros le han legado al arte propuestas problemáticas; Picasso le ha legado la propuesta de la libertad. Casi todos esos maestros han mediatizado la búsqueda de realidad en su arte con un procedimiento; Picasso ha desdeñado cincentar a su arte en un procedimiento porque ha preferido enraizarlo directamente a la realidad». José M. Moreno Galván· *Autocrítica del arte,* Madrid, Ediciones Península, 1965, p. 165.

pues la realidad permanece en su esencia ajena a los métodos utilizados para su aprehensión (14).

La unidad de estructura de todo el arte moderno explica las analogías entre pintura y literatura en la obra de Picasso, artista que a nivel personal siempre mantuvo una gran amistad con escritores como Guillaume Apollinaire, Max Jacob, André Breton, Paul Eluard, Rafael Alberti, Camilo Cela, etc. Como escritor, Picasso parece iniciarse a raíz de una crisis familiar en el verano de 1935, cuando se separa de Olga y nace Maya de Marie-Thérèse, época de reclusión en Boisgeloup. André Breton, uno de los más fervientes admiradores de Picasso, publica algunos de sus poemas en un número especial de *Cahiers d'Art* (vol. X, 7-10, 1935). Algunos poemas fueron escritos en francés y la mayoría en español, y otros traducidos por el propio Picasso del francés al español. La reelaboración de sus versos obedece a la importancia otorgada a un estilo transformativo, práctica ya adoptada en pintura (recuérdese, por ejemplo, las fases documentales del *Guernica* y las ocho litografías de toros de 1945-1946).

El registro de la poética de 1935 se integra dentro de una retórica barroca típica de los escritos de Picasso. Sin embargo, y en virtud de la ley del contraste que define su poética, desde el principio surge la nota íntima, sentimental que en los versos que citamos se relaciona con el carácter huidizo del tiempo:

Las horas caen en el pozo
y se quedan dormidas para siempre,
cada reloj que toca su campana
ya sabe lo que es
y no se hace ilusiones (15).

En la primera versión del poema del 28 de noviembre de 1935 que se inicia con «lengua de fuego abanica su cara en la flauta la copa», se observa la convencional disposición tipográfica poética. De la lectura de este poema se desprenden varias notas típicas de la poesía moderna, como el comienzo ex abrupto, supresión de puentes lógicos, el uso de la simple nominación y el anonimato del sujeto poé-

(14) En *Guernica* la mujer que huye a la derecha ha sido sorprendida en el momento de hacer una necesidad y su carrera del baño es sólo uno de los primitivos efectos del miedo. Picasso revela a Penrose con este gráfico ejemplo la relación entre realidad y ficción: «Picasso silently disappeared, and returned with a long piece of toilet paper, which he pinned to the hand of the woman on the right of the composition, who runs into the scene terrified and yet curious to know what is happening. As thought she had been disturbed at a critical moment her bottom is bare and her alarm too great to notice it. "there", Picasso, "that leaves no doubt about the commonest and most primitive effect of fear"», *op. cit.*, p. 275.

(15) Citamos por *Cahiers d'Art* (París), vol. 10, 1935.

tico, rasgo que intensifica la vaguedad de la composición potenciando una más rica participación del lector. Las imágenes surgen de la contraposición de elementos ilógicos y la videncia de la frase: «roe la puñalada azul», «aprieta de toda su maldad contra los labios», «el cuerno retorcido», etc. Esta violencia léxica y semántica se distingue del surrealismo por la presencia de una voluntad ordenadora de un sujeto cuya inspiración se basa en objetos concretos. Las impresiones que éstos provocan se transforman plásticamente en lenguaje ético (16). La transitoriedad de lo actual y concreto (reforzado por presentes y gerundios) capta cinéticamente el dramático e impreciso momento:

el cuchillo que salta de contento
dejándole aún hoy flotando como quiere y de cualquier manera
el momento preciso y necesario
en lo alto de un pozo
el grito de la rosa
que la mano tira
como una limosnita (p. 226).

En la versión del 5 de diciembre se abandona la disposición poética convencional, profundizándose la ruptura sintáctica, a la vez que se elimina la puntuación, intensificándose también la yuxtaposición de los objetos dispares: «y lee el porvenir en el ojo del toro puchero roto cuchara hecha de boj y reloj de pulsera oréganos laurel y aljofaina de plata y zapato de seda y recuerdo del paso de una mano por la rodilla inscrito en su cabeza retratada en el cartel con su nombre primoroso» (p. 228). La fuerza poética se intensifica por la ambigüedad y el contraste semántico y sonoro del léxico (17). Las variaciones del 6 y 24 de diciembre suponen una más profunda dislocación por la introducción de un elemento vulgar que lleva a una deformación grotesca de la realidad, visión artística que se inscribe dentro de la vertiente desgarrada del arte español que va desde la Celestina a Cela, pasando por Quevedo, Goya y Buñuel, autores que, como Picasso, buscan la raíz del mal del hombre mostrando la indig-

---

(16) «No existe un arte abstracto. Hay que comenzar siempre con algo y después se pueden quitar todas las huellas de realidad. Entonces ya no hay peligro, porque la idea del objeto había dejado una marca indeleble». Picasso: *Poemas y declaraciones*, México, Darro y Genil, 1944, p. 35.

(17) «En efecto, la poesía moderna, ya que es necesario oponerla a la poesía clásica y a toda prosa, destruye la naturaleza espontáneamente funcional del lenguaje y sólo deja subsistir los fundamentos lexicales. Conserva de las relaciones sólo el movimiento, su música, no su verdad. La Palabra estalla debajo de una línea de relaciones vaciadas, la gramática es desprovista de su finalidad, se hace prosodia, ya no es más que una inflexión que dura para presentar la Palabra». R. Barthes: *El grado cero de la escritura*, Argentina, Siglo XXI (trad. de N. Sosa), 1973, p. 51.

nidad y degradación del ser humano sin paliativos. Este aspecto del arte desgarrado de Picasso parece intensificarse en las últimas líneas que cierran la versión del 24 de diciembre: «las monjas que se derriten en las velas del bajel el reo que sentado en su silla curula echando pedos llevando cada uno el número primero de la rifa y arreglándose las faldas a cada momentito con sus tenedores de plata vieja sin dientes arrugada la piel medio pelada asquerosa cuando pasa la flecha tan veloz que el obispo se mea y le echa su pimiento y su sal la raya y lee el porvenir en el ojo del toro caracoles puchero roto cuchara hecha boj y reloj de pulsera orégano laurel y aljofaina de plata» (p. 233).

En *Sueño y mentira de Franco* (8 de enero de 1937) la prosa tiene como única puntuación el parentético guión. El disonante léxico presenta un marcado tono satírico contra la figura de Franco, personaje nunca mencionado con su nombre. Este recurso da más efectividad a esta acerba crítica, pues la ausencia del nombre parece enfatizar la presencia del personaje: «La rabia retorciendo el dibujo de la sombra que le azota los dientes clavados en la reana y el caballo abierto de par en par» (18). La degradación se instrumenta por la animalización, a veces, mediante la construcción genitiva («la boca llena de jales de chinches de sus palabras»), desvalorización que se refuerza con la inclusión de animales ínfimos (bacalao, chinche, piojo, lechuza, pulpo, etc.).

La pieza teatral *Le désir attrapé par la queue*, obra compuesta en 1941 (19), constituye una recreación del mundo de la fantasía por el rechazo de ese mundo racional, lógico, que había conducido a la Segunda Guerra Mundial. La exaltación del mundo de la libertad se proyecta a una galería de personajes encarnados por partes de la anatomía humana, abstracciones, objetos o animales. Más que el tema —los amores entre el «Gros Pied» y la «Tarte»—, importa la exploración lingüística de las enriquecedoras posibildades que suscitan las sensaciones imaginativas, como nos muestra el discurso del personaje «Angoisse maigre»: «Il est beau comme un astre. C'est un rêve repeint en couleurs d'aquarelle sur une perle. Ses chevaux ons l'art des arabesques compliquées des salle du palais de l'Alhambra et son teint a le son argentin de la cloche qui sonne le tango du soir à mes oreilles pleines d'amour. Tout son corps est rempli de la lumière de mille ampoules électriques allumées. Son pantalon est gonglé de tous les parfuns d'Arabie» (p. 31).

Como en las composiciones anteriormetne comentadas abunda en *Le désir...* el uso de recursos expresivos como el juego de palabras,

(18) *Sueño y mentira de Franco*, en *Poemas y declaraciones*, *op. cit.*, p. 23.

(19) Manejamos la edición de Gallimard, París, 1945.

la prosopopeya, la fusión de belleza y fealdad, etc.: «Crainte des sauts d'humeur de l'amour et humeurs des sauts de cabri rage. Courvercle mis à l'azur qui se dégage des algues couvrant la robe amidonnée de riches lambeaux de chair éveillée par la présence de flaques de pus de la femme apparue subitement étendue sur ma couche. Gargarisme du métal fondu de ses cheveux criant de douleur toute sa joie d'être prise» (p. 43).

La pieza concluye con una exaltación de la libertad («lançons de toutes nos forces les vols de colombes contre les balles», p. 62) y la inquietante presencia de una bola de oro que ciega a los personajes, quienes parecen mutuamente acusarse por esa degradación humana de la que todos parecen responsables, crisis que se ratifica con ese «Nadie» con que se cierra la obra:

Par la fenêtre du fond de la pièce, en l'ouvrant d'un cou
Rentre une boule d'or de la grandeur d'un homme,
qui éclaire toute la pièce et aveugle les personnales
que sortent se leur pocre un mouchoir et se bandent
les yeux et, étendant le bras droit, se montrent du
doight les uns aux autres, criant tous à la fois
et plusiers fois:)
Toi! Toi! Toi!
(Sur la grosse boule d'ore apparaissent les lettres du mot:)
Personne (p. 62).

La depauperación del individuo, la reducción irracional que sufren los personajes en esta obra proceden de la angustia engendrada por el desquiciamiento moral de la Segunda Guerra Mundial.

En *El entierro del conde de Orgaz* la glosa poética del texto de Picasso corresponde a un poeta-pintor, Rafael Alberti. El comentario poético del escritor gaditano nos revela la importancia de la autonomía del discurso poético, es decir, del contraste sonoro o exótico de los términos sin intencionalidad imitativa o narrativa (argumental):

Una palabra tira de la otra,
la engarza por el cuello,
la que ya engarzó el cuello atrapa a otra de un pie,
la del pie ciñe a otra por la cintura,
esta de la cintura coge a otra de un brazo (20).

Esta pieza de Picasso es otro ejemplo del arte que rechaza la función de representación, mediante la valoración de la autonomía a los objetos. El motivo central se reduce a la enumeración cronológica del

(20) Citamos por *El entierro del conde de Orgaz*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1968.

contenido de una carta y al relato de los festejos de la clase baja en una playa barcelonesa. Esta ambigüedad argumental, junto a la capacidad inventiva, son rasgos asociados con el barroco dentro de un realismo popular picaresco entre los que se podría destacar la valoración de todos los planos materiales. Es decir, la falta de jerarquía entre los objetos, pues la unidad viene dada por una confusión igualitaria. La ausencia de motivo central es un rasgo barroco que caracteriza el arte centrífugo de los extremos. La exaltación sensual, panteísta, logra su identificación, a veces, por medio del contraste: «Clavados a la orilla del hielo verde oscuro del carro lleno de alquitrán llevado por dos burros trigueños alados llenos de moscas rebuznando» (p. 45).

Dos rasgos eminentemente barrocos—la hipérbole y la metamorfosis—tienen un amplio registro en *El entierro del conde de Orgaz*. La hipertrofia de la hipérbole fuerza al lector a detenerse en la representación sensorial: «Es el tonto del pueblo el que siempre está tirándoles piedras a las campanas de la iglesia o cantando en la plaza sentado en el golpe de hacha que da la sombra guillotinada por los miles de quintales de sol del colchón de luz pateado por las pezuñas de los años» (p. 37). El barroco, arte fundamentalmente de las apariciencias, presenta la variabilidad del instante fugitivo, dinamismo que define el vitalismo de la prosa de Picasso. Este dinamismo se logra por diferentes recursos: falta de puntuación o lenguaje telegráfico, repetición de nexos («y», p. 21); supresión de las partes del discurso (p. 22); la enumeración (p. 21); rupturas de encadenamientos lógicos (pp. 40, 59), etc. Esta continua mutación o relativización del ser se expresa a nivel léxico por el uso de palabras que remiten a otras palabras: «y las migas del tren saliendo con retraso del conjeo lunar puesto enfrente del cartel cosido al borde de la falda de terciopelo verde la cama de lagartos y lagartijos con sus lagartijas sus cañas de pescar y sus cuernos de seda y oro sus espadas sus relojes sin hora y sus trincheras de moños y pelucas tan salados y amargos de azúcar y yerbabuena» (p. 52).

La deformación se consigue por estilización, es decir, potenciando nuevas metáforas, creando una nueva realidad, por vibraciones e insinuaciones que surge por contacto de elementos heteróclitos: «Cepillo quitamanchas tocino frito peladillas y olor de albahaca y sus melenas sueltas boca arriba sobre la almohada las piernas abanicando las sábanas a gritos de marfil y de azucena y besos con las tijeras de sus dedos pintando el telón de la alcoba derretido en la salsa de goma arábiga del brochazo de cal viva cayendo silenciosa gota a gota sobre el ruedo» (p. 34). La inversión de términos del retruécano o

juego de palabras obedece al mismo proceso de destrucción del sentido lógico: «Yo no digo lo que no digo no lo digo por decir que no lo digo» (p. 22); «Se sabe lo que se sabe se sabe lo sabido lo que ya no se sabe es sabido y olvidado» (p. 25).

Como en escritos anteriores, la desvalorización del ser humano da lugar a una serie de sátiras de escenas de la vida vulgar. Este humor constituye en los escritos de Picasso un rasgo más del sentido hiperbólico típico del lenguaje barroco:

«La hija del Perdaguino de la blusa se tiró un pedo y sacándose de la blusa las tetas se levantó las faldas y nos enseñó el conejo. Figúrate la cara del cura y las mañas del sobrinito las chicas del cabrero las putillas de enfrente y las monjas se hacían cruces y se morían de risa de tantos relámpagos y truenos» (p. 27). El motivo del cuadro sufre —tanto en el plano terrenal de los caballeros testigos del entierro, como en el celestial— una distorsión mediante la introducción de personajes vulgares en la composición, así como en la estudiada confusión entre la obra del Greco; *El entierro de Ornans*, de Coubert, y *Las Meninas*, de Velázquez: «Las cuatro niñas en sus camas enterrando al conde de Orgaz. El niño tocando el piano colgando atado por el cuello montado a caballo vestido de cocinero con su bonete (de luto) tiene en su mano izquierda una sartén como escudo (el caballo gualdrapas negras y plata) esto no tiene que ver con las Meninas.

Colgando de los dos garfios del techo un jamón y chorizos Modesto Castilla hijo natural de D. Ramón Pérez Cortales

D. des. poniendo su paleta-espejo enfrente del espejo clavado en la pared en el fondo del cuarto

....

y los dos guardias civiles detrás de Las Meninas
en el cielo del entierro del C. de Orgaz Pepeíllo —Gallito y Manolete
En sus camas Las Meninas juegan a enterrar al conde de Orgaz» (páginas 27-28).

Trozo de piel (21) es una larga composición poética cuyo título fue dado por Cela. Al arranque clásico, renacentista del poema *(a la orilla de un pozo sobre la fresca yerba / un incauto mancebo dormía casi desnudo / de pieles de oso o de borrego junto a los dos o tres puntos)*, se opone la degradada distorsión prosopopéyica del siguiente poema:

---

(21) Citamos por la edición bilingüe (español-inglés) *Hunk of Skin* (trad. de P. Blackburn), San Francisco, City Lights Books, 1968. La primera edición española, *Trozo de piel*, es de Papeles de Son Armadans (Madrid-Palma de Mallorca, 1959).

las cajas de betún hacen sus cuentas
tendidas patas abiertas oliendo a
malba clavadas a la puerta del
corral pintadas de ocre y listas
para la fiesta hechas trizas y
cubiertas de pústulas
emborrizadas
en la harina de ojos colgando
de las ristras de chorizos extremeños

El afán de libertad o la necesidad interna o estilística (22) explican las faltas de ortografía que encontramos en este poema: «malba», «zapos», «estayase», «cojida», «hechando», «archibo», etc. A las peculiaridades estilísticas del lenguaje picassiano (antítesis, cromatismo, lenguaje plebeyo, falta de puntuación, etc.), ya notadas en composiciones anteriores, habría que añadir, por lo que a *Trozo de piel* se refiere, la intensificación del procedimiento de la enumeración caótica, recurso mediante el cual se funden y multiplican los más heteróclitos objetos:

Un zapato de queso una bota de arroz
un par de nuevos un nido de caracoles
un cepillo y un pollo un canario
y una codorniz un florero un tintero
un real de vellón un mirlo

Esta acumulación concluye en una serie de correlaciones paradigmáticas, juegos de palabras y una progresión numérica:

camisa camiseta calzoncillo y medias
y calcetines piedras y piedras y más
piedras y tal y tal y cual y cual
y cual y tal y tal y qual y qual
y tal y 1 y 2 y 3 y 4 y 5 y 6
y 7 y 8 y 9 y 10 y 11 y 12 y 13 (p. 36).

Arte vital, explosivo el de Picasso por una desmesura que se resuelve en una vertiente trágica *(Guernica)* y que, a veces, adopta una satírica violenta *(Sueño y mentira de Franco)*, o bien se recrea en la desgarrada vena popular *(El entierro del conde de Orgaz)*, o en la pura exaltación del juego de las palabras y las imágenes *(Trozo de*

---

(22) «When I remarked that there were severla errors in spelling he replied impassively: 'So what? From error one gets to know the personality! If I were to start correcting the mistakes you mention, in accordance with rules whivh have nothing to do with me, whatever is personal in my writings would be lost in a grammar which I have not assimilated. I would prefer to invent a grammar of my own than to bind myself to rules which do not belong to me». Declaraciones de Picasso a Jaime Sabartés en *Picasso, An Intimate Portrait.* Nueva York, Prentice Hall, 1948, p. 119.

piel). La desmesura del arte picassiano —la hipérbole en todos sus grados y la metamorfosis— oculta una angustia nihilísticamente constructora que exageradamente refleja el desequilibrio entre los distintos planos de la realidad.—*JOSE ORTEGA (University of Wisconsin-Parkside. The Humanistic Studies Division. KENOSHA, Wisconsin 53140).*

LA «NOCHE OSCURA» Y LA «LLAMA DE AMOR VIVA», DE SAN JUAN DE LA CRUZ: COMPOSICION Y SIGNIFICADO

Quisiera acercarme en estas notas a dos de los más preciosos poemitas de San Juan de la Cruz: a la «Noche oscura» y a la «Llama de amor viva». Teniendo en cuenta lo mucho y lo muy importante que se ha escrito sobre ellos, pretendo solamente mostrar cómo su forma conduce a su sentido. Es innecesario indicar —pero quiero indicarlo a pesar de todo— que los estudios de Dámaso Alonso han guiado siempre mi análisis, que los he manejado constantemente y que en ellos he encontrado gran parte del material que necesitaba. En otras palabras, sin ellos este trabajo no hubiera sido posible (1).

«NOCHE OSCURA»

Aunque tendré que citar con frecuencia versos y estrofas de la «Noche oscura», me parece conveniente transcribirla ahora para que el lector pueda recordarla de antemano:

1. *En una noche oscura,*
con ansias en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.

2. *A escuras y segura,*
por la secreta escala, disfrazada,
¡oh dichosa ventura!,
a escuras y en celada,
estando ya mi casa sosegada.

(1) Véanse sus *Obras completas* (Madrid, Editorial Gredos, 1973), II, pp. 869-1075, en las que se recoge su libro *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*. Véase también su *Poesía española* (Madrid, Editorial Gredos, 1971), pp. 217-305.

3. *En la noche dichosa,*
en secreto que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía,
sino la que en el corazón ardía.

4. *Aquésta me guiaba*
más cierto que la luz del mediodía
a donde me esperaba
quien yo bien me sabía,
en parte donde nadie parecía.

5. *¡Oh noche, que guiaste,*
oh noche, amable más que la alborada,
oh noche, que juntaste
Amado con Amada,
Amada en el Amado transformada!

6. *En mi pecho florido,*
que entero para él sólo se guardaba,
allí quedó dormido,
y yo le regalaba,
y el ventalle de cedros aire daba.

7. *El aire del almena*
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería,
y todos mis sentidos suspendía.

8. *Quedéme y olvidéme,*
el rostro recliné sobre el Amado;
cesó todo, y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado (2).

Composición.—El poema, así, en boca de la amada, refiere la búsqueda que se hace del amado y explica después su encuentro. Sirve —según las palabras de San Juan en sus comentarios— para analizar los efectos de las tres vías: de la purgativa, de la iluminativa y de la unitiva. Aunque esos comentarios no llegaron a acabarse, dicen lo suficiente para que podamos afirmar que sus ocho estrofas —aun constituyendo un todo indisoluble— se dividen en tres partes que se relacionan con las tres vías indicadas (3):

---

(2) Citamos la «Noche oscura» por la edición del padre Crisógono de Jesús en *Vida y obras de San Juan de la Cruz* (Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1964), p. 363. Hemos modernizado la puntuación y hemos cambiado la grafía de «naide» a «nadie» en la estrofa tercera y en la cuarta. Citaremos siempre por esta edición: tanto los dos poemitas como sus comentarios. En relación con los comentarios indicaremos junto al texto, entre paréntesis, la primera palabra del título, los números de sus distintas partes y también el de la página.

(3) «En las dos primeras canciones [es decir, estrofas] se declaran los efectos de las dos purgaciones espiritual de la parte sensitiva del hombre y de la espiritual. En las otras seis se declaran varios y admirables efectos de la iluminación espiritual y unión de amor con Dios» (*Noche*, Prólogo, 1, p. 539).

Parte I: salida (vía purgativa). Dos estrofas (1-2).
Parte II: luz que guía (vía iluminativa). Dos estrofas (3-4).
Parte III: encuentro (vía unitiva). Cuatro estrofas (5-8).

La separación entre la primera y la segunda parte se consigue apretando fuertemente las dos estrofas que constituyen cada una de esas partes. Se aprietan las estrofas mediante la rima, la cual, al continuarse, las engarza y las separa de las dos que inmediatamente siguen. Véase lo que sucede: Parte I = aBabB + aBabB; Parte II = = cDcdD + eDedD. La parte primera se anuda, además, haciendo que coincidan en cada uno de sus núcleos los versos tercero y quinto; la segunda mediante el pronombre «aquésta» con que empleza la última de sus estrofas. Por otro lado, la semejanza inicial de las dos partes («En una noche oscura» y «En la noche dichosa») advierte el paso de una parte a otra. La parte tercera se separa de las dos anteriores porque introduce al amado —antes ausente— en todas sus estrofas y porque cambia así la materia que se analiza. En otras palabras, deja la búsqueda para narrar el encuentro.

La distribución de las estrofas, por otro lado, muestra el diseño integrador y característico del Barroco (4), muestra también la importancia que San Juan atribuye a la tercera parte: a la unión, a la última etapa del proceso místico:

2	+	2	+	4
búsqueda	—	búsqueda	—	unión
vía purgativa	—	vía iluminativa	—	vía unitiva

Esa distribución numérica (2 + 2 = 4) rompe evidentemente la simetría armoniosa del Renacimiento; consigue, sin embargo, una proporción que integra las estrofas y las partes, constituyendo un todo indisoluble, un conjunto que, como ha dicho Heinrich Wölfflin, hablando del arte del Barroco, debe su unidad «a la liberación que las formas consigue de su aislamiento» (5).

Temas.—Dos son los temas sobre los que el poema se construye: el de la búsqueda y el de la unión. Se desarrollan de manera consecutiva: el primero, en las dos primeras partes; el segundo, en la última.

---

(4) Joaquín Casalduero hablando de la poesía de Fray Luis y del *Quijote*, en su artículo «Algunas características de la literatura española del Renacimiento y del Barroco», ha señalado este elemento y ha explicado exactamente su sentido: «No hay que conceder un extraordinario valor a esa equivalencia numérica, lo que me parece necesario es percibir su significado; lo que se propone el autor barroco es integrar en medio de la máxima libertad los elementos que constituyen la obra», en *Estudios de literatura española* (Madrid, Editorial Gredos, 1973), p. 68.

(5) «The deliverance of the forms from their isolation», *Principles of Art History* (Nueva York, Dover Publications, s. f.), p. 159.

El tema de la búsqueda une esas dos primeras partes; utiliza para vincularlas el verbo «salí» del verso cuarto: verbo principal del que dependen, como Dámaso Alonso ha señalado, unos quince complementos circunstanciales que indican el lugar y el tiempo en los que la acción transcurre y también la manera como ésta se realiza (6). La falta de verbos principales proyecta el movimiento sin interrupciones y con fuerza hasta la estrofa cuarta; la cual, entonces, añadiendo un segundo verbo principal («guiaba»), hace que el tema concluya en el encuentro: *Aquésta me guiaba / más cierto que la luz del mediodía / a donde me esperaba / quien yo bien me sabía, / en parte donde nadie parecía.*

El tema de la unión se inicia así, como consecuencia del tema precedente, en la estrofa quinta; es decir, al comienzo de la tercera parte. La estrofa quinta es, como dice Dámaso Alonso, una «pura exclamación» (7), sin verbos principales; exclamación de gozo porque el encuentro ya ha sido realizado. Sin embargo, desde la estrofa sexta los verbos principales se acumulan: tres en la sexta y dos en la séptima. Por fin, en la octava los verbos lo inundan todo: cinco acciones en cinco versos («quedéme», «olvidéme», «recliné», «cesó», «dejéme»). Es decir, el segundo tema crea, en relación con el primero, una tensión extraordinaria: así como el primero se precipita en un movimiento anhelante, se remansa el segundo, se detiene impedido por las interrupciones de los verbos —verbos de inmovilidad— que le inmovilizan con su número. Coinciden así en el momento de la unión forma y sentido.

El tema primero —el de la búsqueda—, por otra parte, se apoya en varios motivos, muy especialmente en el de la noche. Este —bien en su sentido estricto, bien aludiendo a la oscuridad— trasciende las cuatro estrofas en las que el tema se desenvuelve y llega incluso a la quinta —como sucedía con la ausencia de verbos principales que antes señalamos.

El motivo de la noche había gozado tradicionalmente de importancia dentro de la poesía amorosa. Se usa aquí como en ella se había utilizado, pero al destacar la oscuridad sirve también para crear un contraste que pasa a ser decisivo en el poema. Es decir, en la parte primera es la oscuridad lo que se subraya; en la parte segunda es la luz lo que se destaca. Una luz que no ahuyenta las tinieblas, que, intensificándolas, por el contrario, guía en la noche oscura. Luz que de las tinieblas nace; luz que en oscuridad misma se convierte. Eso es lo que significa la exclamación de la quinta

(6) *Obras completas, ed. cit.*, pp. 1007-1008.
(7) *Ibid.*, 1006.

estrofa: *¡Oh noche que guiaste...!* Exclamación que no niega, precisamente por lo que significa, lo que se había dicho en las dos estrofas anteriores: *Sin otra luz y guía, / sino la que en el corazón ardía. / Aquésta me guiaba / más cierto que la luz del mediodía.* Lo que hace San Juan aquí es usar magistralmente el claroscuro, infundiendo con él una especial tensión a su poema y acelerando hasta el máximo su movimiento. Es decir, como afirma Wölfflin, hablando del Barroco, «composición, luz y color no sirven ya sólo para definir la forma, sino que tienen su propia vida» (8). En efecto, esa luz aquí no explica a la manera renacentista el misterio que se vislumbra, sino que a través de la tensión y del movimiento que ella crea nos hunde prodigiosamente, sin aclararlo, en el secreto indescriptible de lo inefable. Pero además, San Juan, al convertir así en tinieblas la luz de la estrofa quinta, abre de manera extraordinaria el segundo tema.

En realidad, la quinta estrofa —la que inicia el tema de la unión— aparece hasta cierto punto como continuación del tema y de las estrofas precedentes: porque no utiliza un verbo principal y porque mantiene el motivo de la noche. Obsérvese, además, que en algún modo los rebasa y los supera: no es sólo que no tiene, es que no depende de verbo principal en absoluto —cosa que antes no había sucedido—; lleva, por otra parte, el motivo de la noche a una exaltación que las estrofas anteriores no habían alcanzado: *¡Oh noche que guiaste, / oh noche, amable más que la alborada, / oh noche que juntaste / Amado con Amada, / Amada en el Amado transformada!*

De aquí que tenga dos clímax el poema: el de la estrofa quinta y el de la estrofa octava. No un clímax en cada uno de los temas, sino los dos en el último precisamente: uno en la estrofa que lo inicia y otro en la que lo termina. Dos clímax que presentan la misma idea —la de la unión—, pero en diferente forma: puro movimiento la primera, inmovilidad absoluta la segunda.

Nuevo contraste que si por un lado trenza la composición barrocamente, nos introduce, por otro, en la experiencia misteriosa de la unión, nos descubre su esencia: unión es transformación del amante en la persona amada («Amada en el Amado transformada»). Eso significa el que la luz se transforme en tinieblas y en quietud —quietud de la estrofa octava— la actividad de la estrofa quinta. Eso es, por otra parte, hacia donde, desde el principio, se dirigía el movimiento del poema. Muy bien lo explicó San Juan comentando la primera estrofa: «Pero es aquí de ver cómo el alma, sintiéndose tan miserable y tan indigna de Dios, como hace aquí en estas tinieblas purga-

(8) «Composition, light, and colour no longer merely serve to define form, but have their own life», *op. cit.*, p. 16.

tivas, tenga tan osada y atrevida fuerza para ir a juntarse con Dios. La causa es que como ya el amor le va dando fuerzas con que ame de veras, y la propiedad del amor sea quererse unir y juntar e igualar y asimilar a la cosa amada... la hambre y sed que tiene de lo que le falta, que es la unión... la haga ser osada y atrevida según la voluntad inflamada» (*Noche*, II, 13, ix, p. 592). Definición de amor, por supuesto, neoplatónica, que llega al Barroco a través del Renacimiento (9).

«LLAMA DE AMOR VIVA»

1. *¡Oh llama de amor viva*
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro!
pues ya no eres esquiva,
acaba ya si quieres,
rompe la tela de este dulce encuentro.

2. *¡Oh cautiverio suave!,*
¡oh regalada llaga!,
¡oh mano blanda!, ¡oh toque delicado,
que a vida eterna sabe,
y toda deuda paga!,
matando, muerte en vida la has trocado.

3. *¡Oh lámparas de fuego,*
en cuyos resplandores
las profundas cavernas del sentido,
que estaba oscuro y ciego,
con extraños primores
calor y luz dan junto a su querido!

4. *¡Cuán manso y amoroso*
recuerdas en mi seno,
donde secretamente solo moras:
y en tu aspirar sabroso,
de bien y gloria lleno,
cuán delicadamente me enamoras!

(*Llama*, p. 828)

Composición.—Este breve poemita, que representa quizá la cima de la poesía de San Juan, es una exclamación que ocurre en el rapto amoroso; una exclamación que trasciende todas sus líneas y todas sus palabras. Consta de cuatro estrofas de seis versos organizados según el patrón siguiente: a7, b7, C11, a7, b7, C11 (10).

---

(9) Dice así —por dar un ejemplo— León Hebreo: «La propria diffinizione del perfetto amore de l'uomo e de la donna è la conversione de l'amante ne l'amato, con desiderio che si converti l'amato ne l'amante». *Dialoghi d'amore*, ed. Santino Caramella (Bari, 1929), p. 50.

(10) Extraña estrofa que, al parecer, San Juan inventa recortando una anterior de Garcilaso. Dámaso Alonso explica muy bien todo ello en sus *Obras completas*, *ed. cit.*, pp. 994-995.

Habla San Juan ahora de la unión amorosa y de sus efectos; es decir, usando sus palabras, «de la muy íntima y calificada unión y transformación del alma en Dios» (*Llama,* Encabezamiento, p. 826). De acuerdo con su propósito, se divide la composición en tres partes: la primera —constituida por la estrofa 1— es un grito en el que el poeta, experimentando ya los inefables goces de la unión, pide que llegue ésta a sus últimos límites, que desaparezcan los accidentes que impiden todavía la transformación de los amantes: «Rompe la tela de este dulce encuentro.» La parte segunda, constituida también por una estrofa —por la estrofa 2—, representa en relación con la primera una intensificación notable. Es, por eso, un grito apasionado de alegría; grito que testimonia el placer que se experimenta cuando se suprimen los accidentes que imposibilitaban la transformación completa. La tercera parte, constituida por dos estrofas —la 3 y la 4—, muestra la transformación y los misterios que a la transformación envuelven. Así, pues, se divide el poema:

Parte I: unión. Una estrofa (1).
Parte II: unión completa. Una estrofa (2).
Parte III: transformación. Dos estrofas (3-4).

De esa manera, junto al esquema barroco integrador característico (1 + 1 + 2), observamos cómo San Juan se interesa ahora únicamente en la unión y en lo que ésta significa. De ahí que comience en la unión misma, abandonando las estrofas que antes dedicaba a la búsqueda; es decir, a la vía purgativa y a la iluminativa. Las tres partes, por lo tanto, al balancear su extensión proporcionadamente, nos dan la unión y nos introducen en su esencia: 1 (unión) + 1 (unión) = 2 (transformación).

Temas.—Con un tema se trabaja ahora: con el de la llama. Un tema que todo lo trasciende; que, comenzando en la primera línea, se va esparciendo, devorándolo todo, unificándolo. El tema, por su parte, se apoya en dos motivos: en el de la llaga y en el de la muerte. El de la llaga relaciona las dos primeras estrofas —es decir, las dos primeras partes que ya por tratar de la unión se relacionaban—, y lo hace extendiéndose por sus líneas y convirtiendo todo al toque de su fuego en una inmensa herida. Así, como sucedería al final de la «Noche oscura» (11), forma e imágenes dirigen ahora, desde el comienzo, a la transformación; o en otras palabras, al sentido profundo de la unión misma. Lo indica claramente San Juan en sus comentarios: «Porque el amante, cuanto más llegado, está más sano, y la cura que hace el amor es llagar y herir sobre lo llagado, hasta tanto que

(11) Me refiero a su tercera parte.

la llaga sea tan grande que toda el alma venga a resolverse en llaga de amor. Y de esta manera, ya toda cauterizada y hecha una llaga de amor, está toda sana en amor, porque está transformada en amor» (*Llama,* II, 7, p. 853).

La llama, pues, que aparece como amor y como herida que en lo profundo del alma hiere tiernamente, arrolla con su fuego y conduce al trance último; trance en el que se aspira sólo a que el incendio consuma los obstáculos que impidan la unión plena: *¡Oh llama de amor viva / que tiernamente hieres / de mi alma en el más profundo centro! / pues ya no eres esquiva, / acaba ya si quieres, / rompe la tela de este dulce encuentro.*

En la segunda estrofa, rota esa leve tela, el fuego se precipita. Para precipitarlo, las tres primeras líneas reúnen, sin verbo de ninguna clase, cuatro exclamaciones precedidas por uno de esos «oh» que San Juan tan bien conoce: *¡Oh cauterio suave!, / ¡oh regalada llaga!, / ¡oh mano blanda!, ¡oh toque delicado...!* (12). Las tres líneas siguientes terminan el movimiento con cuatro verbos, que haciendo juego con las cuatro exclamaciones anteriores, explican de alguna forma la esencia y los efectos del encuentro último, del delicado toque *que a vida eterna sabe, / y toda deuda paga.* Es entonces precisamente cuando, para terminar la explicación, se acude al motivo de la muerte-vida: *Matando, muerte en vida la has trocado.*

Estamos en realidad frente a un presupuesto esencial del neoplatonismo: el que afirma que el alma del amante abandona el cuerpo que le encierra para pasar al cuerpo de la amada y para hacerse una con su alma. Ese morir en el propio cuerpo y ese resucitar en el de otro es la vida y la muerte de las que tanto habla el Renacimiento; esa transformación de los amantes es la transformación que con el amor se busca y la que precisamente con la unión se encuentra (13).

Presupuesto neoplatónico, sí, el de la muerte-vida, pero que, por otra parte, había sido recogido por los místicos y por los moralistas

---

(12) Así comenta San Juan de la Cruz el pasaje: «¿Cuán regalada creeremos que estaré el alma que de él fuere tocada?, que, queriéndolo ella decir, no lo dice, sino quédase con la estimación en él corazón y con el encarecimiento en la boca por este término "¡oh!", diciendo: "¡Oh cauterio suave!"» (*Llama,* II, 5, p. 853). Dámaso Alonso cita y explica otros párrafos en los que San Juan comenta con mayor precisión aún el uso de la exclamación (*Obras completas, ed. cit.,* p. 1032).

(13) Así explica Marsilio Ficino la muerte, la doble resurrección y la mutua transformación de los amantes: «Una vero duntaxat in amore mutuo mors est, reviviscentia duplex. Moritur enim qui amat, in se ipso semel cum se negligit. Reviviscit in amato statim cum amatus eum ardenti cogitatione complectitur. Reviviscit iterum, cum in amato se denique recognoscit, et amatum se esse non dubiat. O felicem mortem, quam duae vitae sequuntur. O mirum commercium, quo quis se ipsum tradit pro alio, alium habet nec habere se desinit. O inaestimabile lucrum, quando duo ita unum fiunt, ut quisque duorum pro uno solo, duo fiat, ut tamquam geminatus qui unam habuerat vitam una interveniente morte duas iam habeat», *Marsilio Ficino's Commetary on Plato's Symposium,* Sears Reynolds Jayne, trans., en *The University of Missouri Studies,* 19 (1944), p. 51.

cristianos, los cuales repitieron siempre que el hombre debe morir en sí mismo para transformarse en Cristo, para que Cristo se transforme en él. Nada tiene de extraño, por eso, que acuda San Juan al amor profano —que propugna esa misma muerte y esa misma fusión de los amantes— cuando necesita representar el amor divino. Detengámonos un momento en las palabras con que comenta el motivo que estudiamos:

> El alma, como ya verdadera hija de Dios, en todo es movida por el espíritu de Dios... de manera que... el entendimiento de esta alma es entendimiento de Dios, y la voluntad suya es voluntad de Dios, y su memoria, memoria eterna de Dios, y su deleite, deleite de Dios y la sustancia de esta alma, aunque no es sustancia de Dios, porque no puede sustancialmente convertirse en El, pero, estando unida como está aquí con El y asimismo absorta en El, es Dios por participación de Dios... Y desta manera está muerta el alma a todo lo que era en sí... y viva a lo que es Dios en sí. Y, por eso, hablando ella de sí, dice bien el verso: «Matando, muerte en vida la has trocado.» De donde puede el alma muy bien decir aquello de San Pablo: «Vivo yo, ya no yo, mas vive en mí Cristo» (*Llama*, II, 34, p. 868).

El motivo de la muerte, como antes el de la herida, nos lleva, pues, a la esencia de la unión.

Pasa así el tema a la parte tercera, y acude, para hacerlo, a un nuevo motivo: al de la lámpara. Une de ese modo la luz al calor del fuego. Consigue San Juan entonces una de sus estrofas más extraordinarias. Es toda ella un juego increíble de luces y de sombras; de esas luces barrocas que la oscuridad fabrica, que sin iluminar encienden las tinieblas, y que ahora concretamente, sin explicar nada, sin aclarar nada —¡he aquí la diferencia con el Renacimiento!— nos introduce en el misterio incomprensible de lo inefable: *¡Oh lámparas de fuego, / en cuyos resplandores / las profundas cavernas del sentido, / que estaba oscuro y ciego, / con extraños primores / calor y luz dan junto a su querido!*

En medio de esas luces y de esas sombras vemos el arte magistral del gran poeta: maravillosamente la oscuridad se trueca en luz y en resplandor las tinieblas. A la vez que la transformación ocurre, se nos revela la esencia de esa llama que se extiende todavía: la llama es el amado, es el esposo, pero un amado que está dentro de la amante, un esposo que vive en lo más profundo de la esposa. Comprendemos ahora la función del motivo anterior de muerte-vida. Sin embargo, aún no concluye el proceso. Sucede algo todavía más extraordinario: la amante, dentro de la cual se encuentra el amado, deja de ser ella misma para convertirse en él, en el amado precisa-

mente. Ello es posible gracias a la imagen de la llama; comprendemos por eso el que se haya utilizado (14). Es fuego el amado, el que sólo vive dentro de la esposa; y al influjo de ese fuego arde también la esposa, y es también fuego, también llama que arde «junto», juntamente, con la llama, en la llama del amado (15). Hechos uno y otra, claro está, un ser solo, una sola naturaleza: «Son los primores», comenta San Juan, «con que el sentido, gozando, está dando en su querido esa mesma luz y calor que está recibiendo de su querido; porque, estando con ella aquí hecha una mesma cosa en él, en cierta manera es ella Dios por participación» *(Llama,* III, 78, p. 913).

De esa manera, pues, los dos poemitas nos enfrentan —gracias a su composición, a sus temas, a sus imágenes y a sus motivos— con la definición de amor que habían hecho suya los autores del Renacimiento y que conservan los autores del Barroco. Definición neoplatónica que permitió a los renacentistas explicar la relación entre Dios y los hombres: haciendo, armoniosa y simétricamente, de Dios un hombre y del hombre un Dios. Definición que permite a San Juan, en el Barroco, hundirse y hundirnos, entre luces y sombras, de manera sorprendente, en el secreto misterioso de lo inefable.—*JOAQUIN GIMENO CASALDUERO (University of Southern California, 859 25th. Street. Santa Mónica, Cali, 90.403).*

DRUMMOND DE ANDRADE POR LAS RUTAS DEL QUIJOTE

De las impurezas del blanco (1), de las impurezas clasificatorias de Sancho y don Quijote, hablan las 21 composiciones de Drummond de Andrade, concebidas para acompañar al mismo número de dibujos de Portinari (2). El capítulo reza, precisamente, «Quijote y Sancho, de Portinari», como echándole al artista plástico culpas de su dicción. Aquí sólo interesa la relación entre el poeta brasileño y la obra cervantina, dejando a un lado las condiciones que pudieran imponer los testimonios del pintor.

---

(14) «"En cuyos resplandores", que es decir "dentro". Y no sólo eso, sino, como habemos dicho, transformada y hecha resplandores: y así diremos que es como el aire que está dentro de la llama, encendido y transformado en la llama» *(Llama,* III, 9, p. 876).

(15) El sentido de ese «junto» ha sido explicado exactamente por Dámaso Alonso *(Obras completas, ed. cit.,* p. 998, nota 246).

(1) Carlos Drummond de Andrade: *As impurezas do branco,* 2.ª ed., Río de Janeiro, J. Olympio, 1974.

(2) *D. Quixote.* Cervantes. Portinari. Drummond. Río de Janeiro, Diagraphis, 1972-73.

I. SONETO DA LOCURA

La locura es la virtud que más fácilmente alcanza la crítica popular. Drummond de Andrade dirá más adelante quién es quién en los despropósitos lógicos; ahora lleva hasta su morada a los dos héroes inmortales:

A minha casa pobre é rica de quimera
e se vou sem destino a trovejar espantos,
meo nome há de romper as mais nevoentas eras
tal qual Pentapolim o rei dos Garamantas.

Pobre la casa, grandes las quimeras, infinitas las batallas que sobre el cielo y el aire, con olor de ajo —olor de gloria eterna—, sostiene el poeta. Buen alimento para casa pobre, para salvar al océano de entuertos y mantener su tipo de «héroe de seda y hierro», seda de la canción, hierro de la voluntad. Y el caballero de la adarga en ristre comerá sólo nubes, procurando el diálogo con la Edad de Oro:

Rola en minha cabeça o tropel de batalhas
jamais vistas no chão ou no mar ou no inferno.
Se da escura cozinha escapa o cheiro de alho,
o que nele recolho é o olor da glória eterna.

Donzelas a salvar, há milhares na Terra
e eu parto e meu rocim, corisco, espada, grito,
o torto endireitando, héroi de seda e ferro,

Realidad e ilusión en don Quijote. Pero ¿quién habla? Es el poeta andante, Drummond de Andrade, el nuevo caballero de la palabra que sale al mundo para desfacer entuertos con las armas de su lírica. El primer soneto anda todavía entre los libros del hidalgo, amansando su fiebre de aventuras:

e não durmo, abrasado e janto apenas nuvens
na férvida obsessão de que enfim a bendita
Idade de Ouro e Sol baixe lá das alturas.

II. SAGRAÇAO

Para acompañar sus desvelos, *Rocinante* baja también de su pasto de nubes; la Mancha, sosegada, como si no fuera España, parte de ella, trozo del cristal que es el cristal por el que su amada Dulcinea se mira y se recrea:

Rocinante
pasta a erva do sossego.
A Mancha inteira é calma.
A chama oculta arde
nesta fremente Espanha interior.

De giolhos o olhos visionários
me sagro cavaleiro
andante, amante
de amor cortês a minha dama,
cristal de perfeição entre perfeitas.

Y ahora es toda la escena girar-girovagar, vagar entre vueltas y vueltas por los mil rostros que se asoman al camino —el valiente manchego, el gallardo vizcaíno, desalmados yangüeses, ovejas que confundieron su grito de gigantes, molinos encalabrinados, sanguinolentas cabezas de vino, burladores que enmendaron la locura...— y Dulcinea, Amor-amante, amor de vuelo enajenado, amor que confundió la prisa del caballero y la tranquilidad de *Rocinante:*

Daqui por diante
é girar, girovagar, a combater
o erro, o falso, o mal de mil semblantes
e recolher no peito em sangue
a palma esquiva e rara
que há de cingir-me a fronte
por mão de Amor-amante.

A fama, no capim
que Rocinante pasta,
se guarda para mim, em tudo a sinto,
sede que bebo, vento que me arrastra.

III. O ESGUIO PROPÓSITO

O el propósito de Picasso —perdón Portinari—; la lanza, pescando la aventura, moviendo el oriente con los nervios de comenzar:

Caniço de pesca
fisgando no ar,
gafanhoto montado
en corcel magriz,
espectro de grilo
cingindo loriga,

Llega al vértigo, la devoción de los sueños de la vigilia, el enamorado arrullo de un lucero que se enciende sobre la barba encanecida:

fio de linha
à brisa torcido,
relâmpago
ingénuo
furor
de solitárias horas indormidas
quando a projeto invade a noite obscura.

Y sobre su estela lo arrastra fuera del horizonte. Vamos, *Rocinante;* sobre el infinito hay también pastos de sosiego. Sancho espera:

Esporeia
o cavalo,
esporeia
o sem-fin.

IV. CONVITE À GLÓRIA

Convite en Barataria; solo en la isla de oro y esmeralda. Sancho panzista, glotón de su propia gloria nada desea: la gloria, la fama, la honra, el mágico gesto de las princesas inclinándose a sus pies. Sólo Barataria, moneda que paga su valor y su fervor. Fervor por la justicia y la fama que desprecia y el uso de su buen decir simple y atinado y su juicio sin acomodos, sin entregas medidas; oficio de gobernador que hoy no se encontraría: «Y denme de comer, o si no tómense su gobierno, que oficio que no da de comer a su dueño no vale dos habas.» Oro y esmeraldas dan para manjares:

— Juntos na poeira das encruzilhadas conquistaremos
a glória
— E de que me serve?
— Nossos nomes ressoarão
nos sinos de bronze da História.
— E de que me serve?
— Jamais alguém, nas cinco partidas do mundo,
sera tão grande.
— E de que me serve?
— As mais inacessíveis princesas se curvarão
à nossa passagem.
— E de que me serve?
— Pelo teu valor e pelo teu fervor
terás una ilha de ouro e esmeralda.
— Isto me serve.

V. UM EM QUATRO

Caballero - caballo - jumento - escudero
caballo - caballero
jumento - escudero
caballo - jumento
escudero - caballero;

elijan pareja y déjense mirando por el horizonte. Jornada para cuatro; los cuatro buscan algo: se buscan a sí mismos. El anhelo de cuatro se convocó en una ansiedad única:

A *Z*
b *y*
A & b *Z & y*
A b *y Z*
A B —— *Y Z*

quadrigeminados
quadrimembra jornada
quadripartito anelo
quadrivalente busca
unificado anseio,

horizonte de caballeros andantes. No hay misión que distorsione; los cuatro a la par:

um cavaleiro um cavalo um jumento um escudeiro.

VI. O DERROTADO INVENCIVEL

Se oye el viento chocar contra las aspas; son molinos transformados en gigantes. Molinos, más molinos de viento, más gigantes dolidos de aspavientos:

— Gigantes!
(Moinhos
de vento...)
— Malina
mandinga,
traça
d'espavento!
(Moinhos e moinhos
de vento...)

Giran cada vez más rápidos; tienen prisa para desengañar la verdad del caballero. Drummond de Andrade hace voltear con voraz energía las aspas de su molino, las alas locas que de tanto caminar llegarán

hasta aquella estrella inalcanzable: la justicia. Adelante, iracundo perseguidor de luceros, aun sin la lanza que ya el sabio Frestón te hiciera pedazos:

— Gigantes!
Seus braços
de aço
me quebram
a espinha
me tornam
farinha?
Mas brilha
divino
o santelmo
que rege
e ilumina
meu valimento.
Doído,
moído,
caído,
perdido,
curtido,
morrido,
eu sigo,
persigo
o lunar
intento:

pela justiça no mundo,
luto, iracundo.

VII. CORO DOS CARDADORES E FABRICANTES DE AGULHAS

Sancho manteado a la sombra de su señor. Pero ¿dónde vas, Panza glotón, balón, bufón...?:

Epa!
Pula, gordo,
vira balão
de São João,
bãobalalão
senhor capitão
de banha balofa
e jeito vilão!

Baja, capitán, a coser tu calzón; baja marinero del viento:

Epa!
Baixa, gordo,
cara de bufão,
bola no chão,

bãobalalão
senhor capitão
de bafo balordo
e roto calção!

Salta, baja, truhán; sólo esperas una isla de esmeralda. Salta, bolita de habichuelas; salta, dandarandondán, bolita terca de pan:

Epa!
Salta e baixa,
truão,
baixa e pula,
glutão,
catrapus,
bolo de feijão
dãodarãodandão!

VIII. A LÃ E A PEDRA

—Olha Alifanfarrão e sus guerreiros!
Olha Brandabarrão e Miaulina!
Micocolembo, vê! mais Timonel!
—Senhor, eu vejo apenas uns carneiros.

—Señor, que son carneros.

—El miedo que tienes te hace, Sancho, que ni veas ni oigas a derechas...

Y picó espuelas a *Rocinante;* «los pastores desciñeron las hondas y comenzaron a saludalle los oídos con piedras como puños»:

A lança em ristre avança e fere a lã,
traspassa ovelhas como se varasse
o coração de feros inimigos.
—Chega, senhor, esta peleja é vã.

Pero ni el bebedizo maravilloso volvió los dientes a la boca del hidalgo, ni las costillas se aposentaran sanas en su lugar, ni la alcuza guardó el resto del tesoro calma-males:

(Não chega, não, até que a boca sangre
e dentes saltem,
costelas partam-se
e role o corpo,
colchão de dores,
do herói vencido
não por Ali
mas a pedradas
de enfurecidos
pastores.)

IX. ESDRUXULARIAS DE AMOR PENITENTE

Don Quijote quedó en Sierra Morena, herido de punta de ausencia por su hermosa Dulcinea, para hacer penitencia, entre las locuras de Roldán o los melancólicos sucesos de Amadís:

Neste só, nestas brenhas
aonde não chega a música
da voz de Dulcinéia
que por mim não suspira
e mal sabe que existo,
vou fazer penitência
de amor.

Don Quijote, «si no acabó grandes cosas, murió por acometellas», conmover las rocas con lágrimas, acariciar serpientes y conceder un don a la hermosísima Dorotea, un don de amor, de amor, de amor...:

Vou carpir minhas penas,
vou comover as rochas
com lavá-las de lágrimas,
vou rompê-las a grito,
ensandecer as águias,
cativar hipogrifos
e acarinhar serpentes,
vou
arrancar minhas vestes
de ferro e de grandeza
e sacar os calções
e de gâmbias de fora
documentos do sexo
cinicamente à mostra
para que aves e plantas
desfrutem o espetáculo,
farei micagens mil,
plantarei bananeira
e darei cambalhotas,
saltos mortais, vitais
de amor
de amor
de amor.

X. PETIÇÃO GENUFLEXA

Ó terrível
castigador de demônios
ó benigno
defendedor de humilhados
esteio e guarda-sol da honra

espelho de galanteria
vaso de olentes machas virtudes
rocha da vontade em movimento
contínuo,
despachai, meu amo, este requerimento.

Sancho halaga su prisa en solicitar la isla, con la palabra insistente:

A ilha
a ilha
a ilha prometida
essa danada ilha
dai-me com urgentíssima prestança.

Obliga el escudero al sacro compromiso. Ante todo, la isla, con urgencias de dama enamorada, para la otra dama, compañera desacompasada de la locura sanchesca:

De beijos cubro vossas mãos
por mim e por Teresa
futura prima dama
Pança.

XI. DISQUISIÇÃO NA INSÓNIA

El dilema de la locura, Sancho o don Quijote. Sancho lo está; el hidalgo sólo camina por su senda:

Que é loucura: ser cavaleiro andante
ou segui-lo como escudeiro?
De nós dois, quem o louco verdadeiro?

Lo peor, o lo mejor, es ser un loco de juicio:

O que, acordado, sonha doidamente?
O que, mesmo vendado,
vê o real e segue o sonho
de um doido pelas bruxas embruxado?
Eis-me, tal vez, o único maluco,
e me sabendo tal, sem grão de siso,
sou —que doideira— um louco de juízo.

XII. BRIGA E DESBRIGA

El Sancho solicitador de la isla no oculta sus preocupaciones laborales; pide el salario de su locura. Sancho reivindicador; mejor justicia para él no habría que crear un Sindicato de los Escuderos Andantes:

—A fatigada festa de correr
perigos sem moeda
já me pesa nos ossos.
Exijo o meu salário de loucura
e contagem de tempo de serviço.

Don Quijote, sólo por una vez, tan ajeno a los negocios laborales como propio caballero, suelta un exabrupto:

—Amigo Sancho, vai-te à merda,
que não prezo favores mercenários
e posso ter duzentos escudeiros
só de renome eterno ambiciosos.

La disonancia lírica retornó el pacto de compañía, que el grueso caldo y el vino fino alimentos firmes son para los caminos de la Mancha:

—Senhor, deixar-vos? Nunca
Já me derreto em choro arrependido.
Sigo convosco, sigo
até o ultimíssimo perigo
sem outra paga além do vosso afeto
Abracemo-nos, pois, de almas lavadas,
que meu destino
é ser, a vosso lado,
o grosso caldo junto ao vinho fino.

XIII. O MACACO BEM INFORMADO

El mono sabio, que algo sabe del pasado, un poco del presente; nada conoce el modo adivino del futuro:

Pergunta a este macaco teu passado
e ele dirá o certo e o imaginado.

O que te sucedeu na estranha lura
jamais vista de humana criatura

foi delírio ou concreta realidade,
visão inteira ou só pela metade?

La cueva de Montesinos dio respuesta a medias entre la verdad y la falsía de maese Pedro y su retablo de fantasías:

Como aferir, em cada ser, a parte
que tem raiz numa insondável arte

(de Deus ou do Tinhoso) que transforma
o banal em sublime, e o sonho em norma?

Tudo isto e muito mais, por um pataco
saberás, consultando este macaco.

XIV. NO VERDE PRADO

De la enflaquecida estampa del de la *Triste Figura* se transformó en la gallarda del *Caballero de los Leones*, por boca de Sancho. Y la dama hermosa, el galano duque, para la comparsa histórica de la sagrada caballería andante:

Gentil caçadora
que a nós nos caçastes,
esse é o Cavaleiro
dos Leões chamado;
eu, seu escudeiro
ante vós prostrado.
Formosa Duquesa,
qual prêmio e consolo
de nossas andanças
mal-aventuradas,
dai-nos vosso riso
Dama resplendente,
Duque excelentíssimo,
que vosso castelo
seja paraíso
de grades franqueadas
a dois vagamundos,

la malandada que debe trocar su esplendor por el burla burlando de una estrecha cama, candil y comida, con gestos de danza. Ríen, reímos; ríen, soñamos; pero Sancho calla, defendiendo su locura:

A troco de cama,
candeia e pernil,
juramos prestar-nos
a vossos debiques
de alegres fidalgos
a falcoar a vida
qual jogo inocente
de ferir e rir.
Seremos jograis
e bobos de corte
mantendo aparência
de heróis romanescos,
e ao vos divertir
a poder de estórias
passadas na mente
de meu amo gira,
nós nos divertimos
com vossa malícia,
rimos de vos rirdes,

ou eu, pelo menos
que por ser sabido
sábio de ignorar
o fumo dos sonhos
rio pelos dois.
(Nada disso eu digo,
mas no fundo eu penso.)

XV. O RECADO

Cavaleiro que cai de cavalo
parado

e tibum! Rala o corpo no solo,
magoado...

Foi por artes, talvez, de escudeiro
culpado?

Don Quijote hacia su fin; don Quijote encantado contra su propia dignidad; rotos sus sueños en la caída y recompuestos en el sueño del suelo que lo cogió maltrecho:

Não, Destino é o seu, para sempre
traçado:

Cai de costas ou cai de catrâmbias,
coitado.

Deste jeito é que dá o seu triste
recado,

de saber cada dia seu sonho
frustrado,

e, no barro do chão, recompô-lo
maior.

XVI. AQUI DEL-REY

Razón de caballero y de escudero —más— era caminar entre fantasmas. Y hasta los árboles de tales presumían, aligerando a Sancho de su apego a la tierra, enganchado del ya fenecido pantalón. Sancho era la desesperada pataleta del rey burlado:

Ai, aqui onde estou,
no gancho do carvalho,
javali me comeu
e só resta de mim
este grito de horror.

Sou defunto, me acudam
e talvez ressuscite
para sair correndo
nas pernas devoradas.
Ai, sou o meu fantasma
enganchado de medo
na forquilha da árvore
e de calção rasgado,
o meu rico, o meu belo
calção desperdiçado!

XVII. AVENTURA DO CAVALO-DE-PAU

Caballo de madera, caballo de Troya —para la ilusión—, caballo de Gloria, *Clavileño:*

Corta-vento	*rompe-nuvem*	*beira-céu*
fura-sol	*espeta-lua.*	*apaga-estrela*
vai		
cavalo-estalo	*cavalo-abalo*	*cavalo-bala*

Malambruno te exige su grupa para conquistar la ínsula de oro y esmeralda. Sancho, buen político, debes asumir la corruptela del poder público, a pesar del calor, del frío, del viento, del miedo...:

em demanda do Gigante Malambruno
vai voando vai chispando vai levando
a coragem com o medo na garupa
vai guerreiro vai certeiro vai
a lugar nenhum, vai na ilusão
da farsa no jardim, entre risadas.

XVIII. SAUDAÇÃO DO SENADO DA CÂMARA

Oh, seja bem-vindo
em seu esplendor
o vulto preclaro
do Governador.
(Na Barataria
ou seja onde for,
é sempre ilustríssimo
o Governador.)

Don Sancho Panza: «Pues advertid, hermano —dijo Sancho—, que yo no tengo don, ni en todo mi linaje lo ha habido: Sancho Panza me llamo a secas y Sancho se llamó mi padre y Sancho mi agüelo y todos

fueron Panzas...» Sancho, saludado con temor —su justicia— y alegría, por su locura desmantelada:

Aquí vos saludamos
com temor e flor.
(É como se acolhe
um governador.)

Gracioso Dom Sancho,
valente senhor!
(Vamos governar
o Governador.)

XIX. SOLILÓQUIO DA RENÚNCIA

Sancho se busca a sí mismo por los caminos de la desilusión. Gobernador improvisado y cuerdo, finalmente:

Volto pelos caminhos
à procura de mim
que de mim se perdera
ao me sentir governo.
Governar, que doidice,
afrouxelado cárcere
de insônias e cuidados.
Que vale, policiar
o interesse dos homens,
puni-los ou premiá-los,
se do poder, escravo
se tornou Sancho, o livre
lavrador de outros tempos,
que em seu boi, seu rafeiro,
suas roças meninas
e tudo que cabia
num alqueire de terra
fundara seu império
e nele
governava a si mesmo?

Nada vale tanto como uno mismo y la aceptación de su propio concepto; sencilla humildad de los sanos de lógica:

Pelos caminhos volto
à procura de Sancho
para de novo Sancho
saber-me, conferir-me
con dobrado prazer.

XX. NA ESTRADA DE SARAGOÇA

La cordura para Sancho está en la tierra, el pan y el sudor de cada día; para don Quijote, en las ninfas doradas descritas en el sueño de su locura razonable, que incansablemente le acompañará hasta su fin:

Eram pastores de sol
ninfas douradas
brotando da casca das árvores
a me cercarem
entre murmúrios de prata líquida
e borboletas lampejantes
Agora touros
furiobufantes
é que me envolvem,
derrubam, pisam
entre lanças e aboios inimigos
no tropel de combate desigual
que não me faz calar:

Ninguna tan hermosa como Dulcinea, ningún entusiasmo tan profundo como el del hidalgo Quijano por la belleza:

Proclamo nestes bosques a beleza
de ninfas e pastoras
e a beleza maior que o eco prolonga
de Dulcinéiaéiaéiaéia.

XXI. ANTEFINAL NOTURNO

Nocturno. Cuando el día está alboreando va el caballero camino de la luz; cumplió el deber de su locura:

Dorme, Alonso Quejana
Pelejaste mais do que a peleja
(e perdeste).
Amaste mais do que amor se deixa amar.
O ímpeto
o relento
a desmesura
fábulas que davam rumo ao sem-rumo
de tua vida levada a tapa
e a coice d'armas,
de que valeu o tudo desse nada?

Duerme, caballero, duerme. Sancho vela tus sueños junto al lecho que desperdició la fantasía de tu aventura:

Vilões discutem e brigam de braço
enquanto dormes.
Neutras estátuas de alimárias velam
a areia escura de teu sono
despido de todo encantamento.
Dorme, Alonso, andante
petrificado
cavaleiro-desengano.

Al margen de los poemas

Acometer en verso una interpretación del *Quijote* es difícil, incluso para un poeta español. Es la razón por la cual no acontece la lirificación de la conturbada épica del héroe manchego. Drummond de Andrade no halla mejor camino —ni podría hallarlo— que el acompañar él mismo en la aventura. Hablan Sancho y don Quijote, reconociéndose, y habla Drummond en un susurro entre las voces de ellos: «A minha casa pobre é rica de quimera.» Desde esta casa, bendecida con aires de la Edad de Oro, comienza la acción. La paz, primero, de *Rocinante;* la Mancha que dormita en medio de la España ardiente y precipitada. Drummond describe en dos palabras las esencias de don Quijote: «girar-girovagar / Amor-amante», y como base dinámica, el viento que conduce a la aventura caprichosamente.

La impaciencia del caballero por comenzar las hazañas está descrita, con un ritmo veloz, en el poema III; el vértigo aumenta en su mitad: «relâmpago / ingênuo / furor», para transcender hasta el infinito las ilusiones: «esporeia / o sem-fim».

Esa gloria a la que el poeta convida en el poema IV tiene su expresión más plástica, casi de sombra chinesca, en el V: caballero / caballo / jumento / escudero; sombra y realidad que se despegan del paisaje del horizonte corriendo hacia los aspavientos del molino-gigante. Escuchemos cómo cantan las aspas al voltar: «Doído / moído / caído / perdido / curtido / morrido / ...» Coro del genio al que sigue el bufón de los cardadores que mantean a Sancho. Y otra vez el ritmo: «Epa! / Salta e baixa / truão / baixa e pula / glutão / ...»

Tras la activación escénica de la lucha contra el rebaño de ovejas, opone Drummond de Andrade la penitencia de don Quijote por Dulcinea, dudoso en aceptar los métodos de Roldán o Amadís, batiendo siempre un ritmo para fijar la atención del lector: «de amor / de amor / de amor».

Hasta este poema (IX) Sancho calla; apenas es una sombra. Desde aquí comienza a precisarnos su locura: quiere su isla prometida, solicitada con toda la urgencia que, nuevamente, imprime al ritmo de su verso: «A ilha / a ilha / a ilha prometida.» Sancho —me alegran nues-

tras opiniones coincidentes— siempre estuvo menos cuerdo que don Quijote. La locura razonable del caballero es más comprensible que la cordura insensata del escudero. Don Quijote es razonable en medio de las motivaciones que lo llevaron a la caballería andante; es un «loco de juicio». Por esta razón acepta ese viento que distorsiona y malea su aventura. Sancho exige un salario de locura. Y es para el caballero tan evidente y desagradable que su palabra, generosa y altisonante, va a serlo aquí breve y popular: «vai-te a merda». Sancho ya no podrá nunca abandonar al caballero. El mono burlón del burlón Maese Pedro tiene la respuesta, por una nadería, como si fuera fácil descubrir hasta dónde alcanzan los sueños.

Don Quijote nunca hubiera osado cambiar el alto menester de su caballería por una cama y un mal comer; los aceptaría como regalo a su misión. Pero Sancho aún no despertó de su locura, aún no fue gobernador de Barataria; transformó al de la *Triste Figura* en el gallardo *Caballero de los Leones*. La insensatez del escudero exige progresivamente el ridículo para su señor. Y aún descompuesta su figura, caído en el suelo, recompone él sus sueños, ajeno a la dureza del empedrado.

Colgado de la rama, Sancho es la más expresiva estampa del rey ridículo sobre el más perfecto trono de lo grotesco, asustado por la mirada del jabalí —el mismo ridículo representado— que amenaza regalarle con sus dientes. El calzón elegante, calzón de cortesano, roto —más que sus sueños—, es cuanto al escudero le importa, más que la compañía amorosa de su rucio inseparable. Por *Clavileño* —aristocracia de la jumentería— también lo abandonará; es la hipoteca para sus ilusiones de gobernador.

Drummond de Andrade va marcando, paso a paso, la indispuesta razón del escudero; situaciones ridículas para un hombre simple que se cree en el derecho de criticar las «locuras» de su señor. Cuando Sancho renuncie a los sueños de gobernador le alcanzará de nuevo la cordura perdida: «para de novo Sancho / saber-me, conferir-me / con dobrado prazer».

Como Florisel de Niquea, decidió hacerse pastor, tomar nuevo estado, dedicarse a la pura contemplación de sus fantasías, proclamar la belleza de Dulcinea entre doradas ninfas —murmullo de plata líquida— y toros furiobufantes. Para gozar de este sueño, don Quijote duerme; para despertar a la realidad, a la última verdadera fábula de su vida: la muerte. Drummond de Andrade deja dormir al héroe cansado, para justificar el «tudo desse nada», para saber que el engaño del caballero fue fruto de amar «mais do que amor se deixa amar».—*PABLO DEL BARCO (Pureza, 118, 2.º SEVILLA).*

EL BREVE RESPLANDOR DEL CINE CHILENO

Al trazar en forma separada, país por país, un esbozo de la historia de cinematografías tan próximas y a la vez tan alejadas como lo son en Hispanoamérica, vale la pena advertir que todas ellas tienen rasgos comunes y otros muy disímiles (1). Tienen en común cierto subdesarrollo material (y a veces cultural) que en casi todas ellas ha producido sucesivas polémicas, períodos depresivos e intentos de afirmación artística. Pero tienen ante todo, como curioso denominador común, el aislamiento de sus esfuerzos. Entre sus contradicciones más típicas está, precisamente, el hecho de que jamás (salvo ensayos aislados de Argentina-México, Argentina-Chile o Venezuela-México) hubo proyectos comunes de intercambio, coproducciones inteligentes o políticas de aunar una distribución de sus productos para resistir mejor la antigua dependencia local frente a las empresas dominantes (especialmente norteamericanas), que se reparten un mercado de espectadores cercano a los 250 millones de habla española.

Los tres países mayores de América Latina (Argentina, México, Brasil) son también los únicos que han desarrollado, desde hace muchos años, una industria estable y con un crecido número de filmes anuales. Pero tampoco hubo nunca, entre ellas, una comunicación orgánica, salvo periódicos transvasamientos de artistas y técnicos. El cine argentino, por ejemplo, fue el primero en traspasar sus fronteras hacia principios de la década de los cuarenta, cuando dominó los mercados iberoamericanos; luego fue sustituido por México, que hacia los años cincuenta creció hasta llegar a más de 120 largometrajes anuales (1950). Pero su cine, cuyo éxito se basaba en melodramas y comedias folklóricas de fácil acceso popular, retrocedió desde 1954 hasta confinarse paulatinamente en su territorio, a pesar de apoyos oficiales y recientes intentos de elevar el nivel cualitativo de su producción.

En cuanto a Brasil, cuyo desarrollo técnico fue más tardío y su producción menos difundida por la barrera del idioma, es actualmente la más poderosa de Latinoamérica, con cerca de 180 largometrajes anuales. En primera instancia, gracias a la consideración universal que obtuvo en los años sesenta su movimiento renovador del *cinema nôvo;* desde hace poco tiempo, por la hábil difusión de un cine espectacular, de amplia base comercial e interesante nivel artístico en sus mejores ejemplos. Fue también de los productores brasileños (quizá por sentirse más fuertes) que surgió recientemente la idea de unir

(1) J. A. Mahieu: «El cine argentino», *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 342.

la distribución latinoamericana en una especie de «mercado común» destinado a enfrentar el sempiterno monopolio de las casas americanas. Pero hasta ahora ese proyecto no ha pasado de las declaraciones, entre otras cosas por la reticencia de las industrias mexicana y argentina, demasiado ocupadas en sus propias dificultades internas, diferentes en motivaciones y magnitud, pero igualmente paralizantes.

Frente a estos países con «industria» cinematográfica tradicional y aceptables cuadros profesionales, América Latina ofrece otros casos atípicos, donde en años recientes surgen movimientos jóvenes o cineastas improvisados que queman etapas de silencio o carencias materiales con resultados muy diversos. Chile, en este sentido, es un ejemplo fascinante —y breve— del crecimiento a partir de la nada (o casi nada) de una producción cinematográfica escasa en número, pero que permite nacer, en pocos años, a cineastas talentosos y originales. Y hacia ese fugaz desarrollo lleno de incógnitas dramáticas se dedica este pequeño ensayo.

CHILE FILMS

Como en todo el mundo, en Chile los primeros ensayos cinematográficos datan de los albores del siglo, apenas asimiladas las noticias del proyector-tomavistas de los hermanos Lumière. Pocos rastros queda de esa inicial actividad artesanal y muy pocos fragmentos de las escasas películas mudas realizadas en el país. Tampoco hay más que esporádicos y primitivos ensayos de cine sonoro en los comienzos de esa revolución técnica, hasta que a principios de los años cuarenta se intenta desarrollar una cinematografía nacional con verdaderas bases industriales.

Se parte de una organización con apoyo y subvención estatal, Chile Films, pero que no obstante mantiene características de empresa comercial. Se construyen estudios y un laboratorio modernamente equipados para la época, según los cánones americanos. La producción, que hasta entonces se limitaba a dos o tres largometrajes por año, ascendió a la decena entre 1944 y 1946.

Para nutrir los cuadros —muy escasos— de técnicos y artistas, se acudió notoriamente al vecino país, Argentina, cuya industria, en esos momentos, estaba atravesando sus últimos momentos de expansión. Directores, autores, escenógrafos, fotógrafos, sonidistas, actores y hasta jefes de producción cruzaron la frontera para emprender diversos filmes, algunos de ellos con pretensiones de factura internacional. Chile Films contrató a Luis Moglia Barth para realizar una ambi-

ciosa película de tema y autores chilenos, *Romance de medio siglo;* a Carlos Schlieper (un elegante especialista en comedias), para adaptar *El molino silencioso,* una novela de Hermann Sudermann, y a Carlos Borcosque, para *La amarga verdad.* Los dos primeros eran argentinos y con una seria y larga carrera profesional en Buenos Aires. Pero Borcosque, muy conocido en Argentina por su actividad periodística (fue crítico de cine) y su labor de director, era chileno. Sin embargo, gran parte de su carrera anterior y posterior a este período se cumplió en estudios porteños.

Había nacido en Valparaíso en 1894, y en 1906 se trasladó con su madre a Buenos Aires, donde cursó sus estudios. A los quince años comenzó su carrera periodística como cronista policial. Poco más tarde inauguraba el periodismo aeronáutico al llegar los primeros aviadores europeos. El mismo obtuvo su *brevet* de piloto en 1914, poco después de haberse recibido como aeronauta en globos. De regreso a Chile, siguió practicando periodismo (fundó varias revistas), y en 1922 decidió dedicarse al cine. Con fondos propios y heredados, compró una cámara e instaló una galería. Hizo de todo: autor, director, escenógrafo, laboratorista, en filmes chilenos de la heroica época muda: entre ellos, *Hombres de esta tierra, Martín Rivas, Diablo fuerte, El huérfano.* En 1925 dirigió la primera película chilena de dibujos animados, en cuatro rollos.

En 1927, el Gobierno chileno lo nombró vicecónsul honorario en Los Angeles, encomendándole estudiar cine en Hollywood. Lo acompañó Tito Davidson, que había sido protagonista de muchas de sus películas cortas, y que años más tarde hizo una larga y fructífera carrera comercial en México, experiencia que repitió hasta hace poco en su país de origen. Pero esta es otra historia. Borcosque escribió desde Hollywood para Chile y otros países de América y España, fundó la revista de cine *Ecran,* de Santiago, que al principio dirigía y escribía totalmente desde la entonces indiscutible «Meca del Cine».

Al establecerse el sonoro, Borcosque ingresó en el departamento español de la Metro Goldwyn Mayer. Primero, como asistente-intérprete; más tarde, como director asistente en las películas de esa compañía rodadas en castellano (entonces no había doblajes ni subtítulos). Por fin dirige allí mismo varios filmes *(Cheri Bibi,* con Ernesto Vilches y María Ladrón de Guevara; *Dos noches,* con Conchita Montenegro y José Crespo, y uno en inglés, *A Fighting Lady),* entre otros trabajos.

Y en 1934 llegó a Buenos Aires por tres meses, acompañando al astro mexicano Ramón Novarro, del cual había sido director asistente en *Sevilla de mis amores.* Esta visita decidió su futuro. Cuatro años después era contratado por una productora argentina, Sono Film, para

realizar seis películas. En el viaje en barco de Nueva York a Buenos Aires escribió un argumento, *Alas de mi Patria*, que resumía sus recuerdos de pionero de la aviación argentina. Fue un gran éxito por su romántico y bien documentado tema, a la vez que aplicaba sus conocimientos técnicos adquiridos en Estados Unidos. Desde entonces y hasta su muerte, en 1968, Borcosque estuvo vinculado al cine argentino, salvo el paréntesis citado al principio. Y esta digresión algo extensa se debe, ante todo, al propósito de ilustrar un camino que suelen recorrer los cineastas latinoamericanos cuando no hallan en su medio natal las posibilidades para desplegar su oficio.

Volviendo al Chile Films de los años cuarenta, debemos citar, entre otros contratados, al técnico argentino Jorge Di Lauro, que se convirtió durante mucho tiempo en el montajista y experto en laboratorio más calificado de su nuevo país de adopción; al francés Jacques Rémy, que realizó *El molino de los Andes*, basado en un guión del poeta Jules Supervielle. Esta política ambiciosa no tuvo los alcances esperados (como en Argentina, ese ambiguo cine de factura «internacional» no interesaba en el país, y menos en los exigentes mercados europeos), y se intentó hacer filmes más localistas, con artistas exclusivamente chilenos. Los realizadores más activos fueron entonces José Bohr (que también trabajó en Argentina y México), Miguel Delano y, más tarde, Tito Davidson. Sus filmes, superficialmente folklóricos y rutinarios, no impulsaron tampoco el nacimiento de una expresión artística destacable. En 1947, Chile Films quebró como centro productor y quedó paralizado casi totalmente. Ya en manos del Estado, se proyectó sucesivamente (durante el Gobierno democristiano de Frei, en los sesenta, y luego en 1972, bajo Allende) convertirlo en un verdadero centro nacional de cine. Pero su gravitación nunca llegó a desarrollarse con eficacia, como auténtico «elefante blanco» del pasado.

UN NUEVO CINE

Hacia 1968, cuando hacen sus primeros largometrajes Raúl Ruiz, Miguel Littin, Patricio Guzmán y Aldo Francia, el panorama del cine chileno había llegado a una penosa pauperización artística y una casi total inexistencia como producción organizada. Por eso, la aparición de filmes maduros estéticamente, con ideas y sustancia, parece sorpresiva. *Tres tristes tigres*, de Ruiz; *El chacal de Nahueltoro*, de Littin; *Valparaíso mi amor*, de Francia, y un poco antes, *Caliche sangriento*, de Helvio Soto, no eran, sin embargo, un hecho casual o una generación espontánea.

A excepción de Patricio Kaulen, iniciado muy joven en Chile Films y autor de un par de filmes adelantados a su época, ninguno de ellos tenía experiencia profesional. Dramaturgo y escritor de vanguardia, Raúl Ruiz; novelista y director de TV, Helvio Soto; estudiantes universitarios o cineclubistas, como Patricio Guzmán y el médico Aldo Francia, el camino cinematográfico será para todos ellos una elección estética o un medio de expresión personal o social.

La ausencia de una industria comercial coherente, el rechazo al indigente y esporádico éxito comercial de los pocos largometrajes realizados por los veteranos, fue un incentivo para los futuros autores cinematográficos. Y tampoco puede olvidarse el clima favorable creado por las cinetecas universitarias y, ante todo, la tarea cultural del Cine Club de Viña del Mar (propulsado por Aldo Francia y otros cinéfilos), que no se limitó a la exhibición de películas extranjeras de prestigio. Los sucesivos festivales de cine que organizó este cineclub fueron el verdadero núcleo catalizador de una nueva conciencia fílmica. Comenzaron modestamente como certámenes de aficionados en ocho milímetros, pero a los pocos años se convirtieron en concursos internacionales para cine latinoamericano, sin abandonar sus secciones de aficionados y experimentación en pasos reducidos.

Por sus últimas ediciones pasaron cineastas como Ioris Ivens (que ya había realizado en Chile un documental sobre Valparaíso), Santiago Alvarez, Jorge Sanjinés, Pierre Kast, críticos como Guido Aristarco o Louis Marcorelles; se organizaron reuniones con cineastas independientes de toda América Latina, se trazaron proyectos, quizá utópicos, para la organización de un «tercer cine» alejado de los monopolios de la exhibición. En este medio entusiasta y lleno de esperanzas, se vieron las primeras obras cortas de Guzmán, Littin y otros jóvenes rebeldes. Parecía abierto el camino a un nuevo cine preocupado por la realidad del país, los problemas sociales, la búsqueda de una expresión autónoma y de una identidad alejada de modelos exóticos.

Detrás, en realidad, no había nada. Sólo un intento solitario de Bruno Gebel, *La caleta olvidada* (1957), y la actividad documental seria y férreamente personal del director Sergio Bravo *(Organillos, Láminas de almanaque)*, que habían quedado sepultados en la penuria económica. La esporádica producción comercial carecía de infraestructura industrial y se limitaba a penosos remedos del populismo mexicano (Davidson) o a localismos folklóricos (Kovasevich) de fácil repercusión.

Como hemos dicho, el *vacío técnico* e industrial que dominaba el panorama del cine chileno suscitó en los pequeños grupos de aficionados al medio de expresión fílmico una necesidad de quemar etapas, de improvisar soluciones y tantear caminos. Con todos los matices personales que irán apareciendo, domina en todos la necesidad de plantearse —paralelamente— problemas prácticos y teóricos, esclarecimientos ideológicos y culturales que deberán determinar los propósitos del cine que sienten necesario. Allí aparecen, desde el principio, las diferentes formas de expresión que los jóvenes cineastas (intelectuales comprometidos en su mayoría con las posiciones revolucionarias en boga, con el acento puesto en la liberación nacional de sus pueblos) adoptan como tema esencial.

Al principio, cada uno de ellos siguió el clásico recurso del «primer filme» organizado en forma autónoma, con escaso presupuesto y ambición expresiva personal. Dos obras características fundamentan esta etapa: *El chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littin, y *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz. Ambas implican, desde ángulos muy distintos, un análisis en profundidad de la realidad humana del país y una apertura consciente de las posibilidades del lenguaje cinematográfico aplicado a esa lectura vital.

El chacal de Nahueltoro (1968-69) parte de un hecho real —la vida de un desarraigado y primitivo campesino que mata a su mujer y a sus hijos— para reconstruir su pasado y sus motivaciones. Gran parte del filme refleja su proceso y condena a muerte. Allí reside la perspectiva de conciencia crítica que transforma el relato de un *fait divers* sórdido y tremendista en lúcida requisitoria. La primera parte es una exposición del crimen, seca y cruda. Sirve para mostrar al protagonista, casi subhumano, que en una crisis violenta asesina a su compañera y luego a los niños («para que no sufran»). La simple descripción del medio basta para incidir en las condiciones de miseria y aislamiento en que sobrevive penosamente. Hasta el momento de la fácil captura, *El chacal de Nahueltoro* podría parecer un filme que denuncia, simplemente, las condiciones de injusticia social que persisten en amplias capas de la población del continente; más aún, podría pensarse que describe un caso límite, un marginado con rasgos de atraso mental que facilitaban (así lo hizo la prensa sensacionalista) la violencia de un crimen patológico. Pero cuando el «chacal» es encarcelado, el tono del relato cambia y amplía sus significaciones.

El largo proceso judicial que lo condena y el lapso que transcurre después de la sentencia muestra el cambio que se produce en el pro-

tagonista. En la cárcel es sometido a un proceso de «educación». Aprende a leer, adquiere nociones diversas, y hasta come mejor que en toda su vida errante. Y una vez convertido en un individuo recuperable para esa sociedad que lo ha engendrado, se le da muerte de acuerdo a los códigos. Como se ve, la historia propone, más allá de una exposición del drama, todo un cuestionamiento a la organización de una sociedad que aplica sus reglas de autodefensa sin ahondar en los problemas que su propia desigualdad de oportunidades genera.

El filme en sí muestra algunos desequilibrios de estructura y tratamiento entre sus partes; las vitales secuencias de la cárcel y los procedimientos curiales son a veces débiles en su *mise en scene*, pero la general intensidad de la interpretación (Nelson Villagra) y el rigor auténtico de los elementos (las reconstrucciones de escenas entre pobladores fueron verdaderos *revivals* de los testigos del hecho) dieron a la obra el carácter de una revelación.

Frente a este documento crítico-social, *Tres tristes tigres* representó otro camino fecundo, más íntimo y personal. Con una estructura mucho más abierta y menos lineal, pertenece a un ámbito de introspección psicológica (aunque no psicologista), que se propone aprehender *momentos* de vida casi siempre nocturnales, donde confluyen numerosos personajes. No existe una línea argumental clásica, y cada conflicto se resuelve en secuencias cerradas en sí mismas, que se yuxtaponen implacablemente. Por eso, es prácticamente imposible contar su argumento, pero sí acercarse a su tema y subtemas, que corresponden a esas estancias mentales o emotivas que llevan a borracheras mágicas y casi surreales (pero muy auténticas), a la soledad o la agresión de parejas desavenidas y socios entrampados. Todo el filme, sutilmente, envuelve escenarios y situaciones aparentemente vacíos de clímax dramáticos, donde todo parece espontáneo y a la vez absurdo, como las propias vidas de sus protagonistas.

Realizada en 1968 con medios mínimos (financiada por una cooperativa de capitanes de barco encabezada por su padre), Raúl Ruiz concretó en ella su primer largometraje completo, ya que antes había comenzado otros filmes que quedaron truncados *(La maleta)* o se terminaron más tarde, como *El tango del viudo* (1967-1970). Nacido en Puerto Montt en 1941, Ruiz era conocido por sus piezas teatrales de vanguardia, su cultura enciclopédica y paradójica, su bohemia sempiterna e irónica. Pero desde 1970, su legendaria fama de hacer obras inconclusas se convierte en febril actividad. Codirige con el norteamericano Saúl Landáu *¿Qué hacer?*, una alegoría política de la cual

acaba por desentenderse (1970), y luego *Nadie dijo nada* (1971), *La expropiación, El realismo socialista* y *La colonia penal* (1972), amén de varios cortometrajes.

El crítico francés Marcel Martin *(Ecran 75)* observó años después: «Todos sus largometrajes se caracterizan por la visión amarga e irónica que no respeta ningún tabú social y rechaza cualquier conformismo político.» Es un juicio exacto, pero quizá insuficiente, para abarcar a este autor heterodoxo, lleno de metáforas expresivas e intelectuales y agudo observador de las realidades concretas. El anticonformismo político se manifestaba, por ejemplo, en la notable película *La expropiación.* La «lectura» política era clara: las expropiaciones rurales de latifundios durante Allende se habían convertido a la vez en un *casus belli* de la oposición derechista y en un problema para el Gobierno, al producirse ocupaciones anárquicas que perjudicaban la imagen legalista que se había impuesto el socialismo chileno.

Lo interesante del filme, como visión crítica de la situación, era que partía de una situación paradójica que iluminaba, sin embargo, el problema: era el patrón de la propiedad quien decidía entregarla a sus obreros, en forma individual, mientras el delegado sindical del Gobierno se oponía al traspaso. Por último, eran los mismos «peones» del feudo quienes, defendiendo a su antiguo patrón, mataban al delegado oficial... Pero tampoco el relato se limitaba a la exposición irónica del caso; a los personajes de la historia se mezclaban los antepasados del terrateniente, en fugaces y significativas yuxtaposiciones de épocas que iluminaban sarcásticamente las tradiciones y las permanencias del pasado.

Antes de *La expropiación,* Ruiz había explorado otra vertiente de este curioso realismo fantástico (es una definición pobre de su visión inusitadamente rebelde a definiciones genéricas) con su kafkiana *La colonia penal,* donde las coordenadas europeas del relato se convertían en una ficción más próxima: una isla-estado gobernada por una especie de CIA. Con una sincera simpatía por los presupuestos de la Unidad Popular de Allende, la implacable lucidez de Ruiz no ahorra, sin embargo, sus ácidas reflexiones sobre la patética indefensión de sus aplicaciones revolucionarias a una realidad amenazada por todas partes; la discusión sobre los hechos, por otra parte, la deja a sus cortos y sus programas documentales televisivos. Y poco antes de la caída, emprende otro filme insólito: *Palomita blanca* (1973), basado en una novela de éxito, una especie de historia rosa que transforma, al parecer (no la hemos visto), en una delirante farsa sobre sus reglas melodramáticas.

Más tarde, como los demás cineastas valiosos del país, toma el camino del exilio. Primero en Alemania, luego en Francia, reinicia su actividad sin abandonar su insólita independencia. Primero es un filme que trata precisamente sobre la situación de los exiliados chilenos en Europa. Pero *Diálogo de exiliados* (1974) también toma el camino de lo imprevisto. Con una lucidez incómoda, quizá necesaria, abandona el tentador panegírico heroico o propagandístico para transformarse en un amargo e irónico retrato de las miserias, las discusiones y el terrible proceso desmoralizador del exilio.

Este es, sin duda dolorosamente, su último filme con tema chileno. Como nos ha dicho hace poco, es imposible (para él) hacer un cine auténticamente válido en su substancia, sobre la realidad de su país, trabajando con y para auditorios europeos. Sus dos películas siguientes serán sugestivas y herméticas disquisiciones sobre la fe y el poder religioso *(La vocación suspendida,* 1976) y los engaños de las apariencias estéticas *(L'Hypothese du tableau volé-Les tableaux vivants,* 1977-78). De este último escribió Pascal Bonitzer *(Cahiers du Cinéma* núm. 286): «Es uno de los filmes más extraños, pero a la vez más bellos de estos últimos años, y quizá de más.» Basado en una obra de Klossowski, es un vertiginoso ajedrez visual y verbal sobre falsas perspectivas y cuadros trucados, un mundo congelado de esas pinturas «vivientes» con infinidad de interpretaciones a partir de cuadros «banales e idénticos»; un cine que parte de la fijeza de la tela y se enfrenta violentamente con todas las reglas habituales del cine relato: incluso sus cánones de luz y movimiento.

Este desafío intelectual se expresa lúcidamente en un fragmento de declaraciones de Raúl Ruiz a los mismos *Cahiers* que vale la pena transcribir: «... Hay tres actitudes típicas para un intelectual latinoamericano. Una es la de Lautaro, un indio adoptado por españoles, que ha vivido con ellos, ha aprendido sus técnicas y que, después, deserta y se reúne con su pueblo, lucha con los españoles y los derrota empleando esos mismos medios técnicos que había aprendido de ellos. En cierto sentido es a la vez agente del imperialismo y militante que lucha contra el imperialismo. Así, pues, esta actitud es posible. El otro es Jimmy Button, un indio adoptado por el capitán del "Beagle" durante la vuelta al mundo que dio Darwin; un indio que pertenece a una raza muy antigua, una de las menos evolucionadas, que apenas consigue nombrar cosas como "el sol", "el camino", etc. Y se dice que tres semanas después de ser adoptado hablaba con facilidad el inglés. Cuando llegó a Londres había leído todos los libros que había en el barco y permaneció con su pueblo con la condición de olvidar todo. Y el otro era Valderomat, el Oscar Wilde

indio, que era una especie de dandy, poeta, que frecuentaba los salones de Lima, donde insultaba a todo el mundo de modo wildeano. Sirve para justificar esta cultura, porque su piel es extensible y a la vez no puede extenderse hasta el infinito porque el cuerpo de este indio, que no hubiera debido ser culto, resulta ridículo y además muere ahogándose en una fosa de desperdicios...

Tengo la impresión de que voy de una actitud a otra...» (2).

Nos hemos detenido en la obra de Ruiz no sólo porque parece ser el talento más original y complejo que ha dado el cine chileno, sino porque ilustra notoriamente un caso límite de exigencia y lucidez dentro de una cinematografía cuyo desarrollo quedó trunco. Volviendo atrás, hay que recordar —brevemente— que a partir de 1968 se afirman otros realizadores. Aldo Francia realiza *Valparaíso mi amor,* un honesto canto a la ciudad y los seres humildes, con claras resonancias neorrealistas. Patricio Guzmán inicia sus documentales de actualidad social, que conducirán más tarde a su trilogía *La batalla de Chile,* terminada en el exterior. Helvio Soto, que se había destacado en 1969 con *Caliche sangriento,* una especie de *western* histórico político sobre la guerra del salitre (a fines del siglo pasado, con Perú y Bolivia), realiza después, ya durante el período de la Unidad Popular, dos filmes polémicos: *Voto más fusil* (1971) y *Metamorfosis del jefe de la policía política* (1973), que plantean errores y hacen una crítica del proceso revolucionario que más tarde se vieron confirmados por la realidad. En cambio, *Il pleut sur Santiago* (1974), filmado en Europa, revela un enfoque artificial, demasiado apegado a los módulos del cine político europeo, a la manera de Costa-Gavras.

En cuanto a Miguel Littin, después de su notable *Chacal...*, acentúa su compromiso político y se convierte en colaborador del presidente Allende, con el cual compone un extenso documental-entrevista, *Compañero Presidente* (1970). Durante un tiempo fue director de Chile Films y luego retorna a la realización con el amplio fresco histórico de *La tierra prometida* (1972-73). Más tarde, toma también el camino del exilio y rueda en México *Las actas de Marusia* (1975), y en Cuba y Francia, *El recurso del método* (1977-78), basado en la novela de Alejo Carpentier. El cine de Littin, decididamente político, se vuelca a un complejo y, a veces, irregular aliento épico, frondoso y con momentos de gran belleza, pero con cierta rigidez.

---

(2) Declaraciones de Raúl Ruiz a *Cahiers du Cinéma* núm. 287.

Con sus cineastas más prestigiosos en el exilio, poco es lo que puede decirse de la producción actual, casi inexistente y menos mensurable en valores dignos de interés. Mientras los talentosos realizadores ya mencionados enfrentan una carrera internacional a veces brillante, pero siempre amenazada por el desarraigo y el distanciamiento, cabe señalar algunos pocos filmes de figuras menos conocidas y también alejadas de su patria. Pablo de la Barra terminó de compaginar *Queridos compañeros*, iniciado en 1973 y reconstruido azarosamente en Caracas. Planteaba el dilema de los revolucionarios extremos durante la última época de Allende, y en su versión definitiva intercala agudas reflexiones autocríticas que le dan una luz nueva y reflexiva. Otro director que encamina su carrera en el exterior es Orlando Luebbert, que, con tema y actores chilenos, realizó en 1976 *El paso*, con producción de Alemania Oriental.

Es difícil discernir, ahora, cuál será el destino del futuro cine de este país, limitado por la situación política y los problemas económicos. Ni el camino futuro de sus cineastas mayores, divididos entre la lucha por difundir sus ideales y el camino personal en medios ajenos y lejanos. Sólo cabe esperar que algún día pueda reiniciarse, bajo condiciones más favorables, el fértil movimiento de renovación cinematográfico que en los años setenta hizo nacer, en un país con escasa tradición fílmica, pero ricos valores culturales, obras significativas y que aún cuentan como hechos en el panorama de América Latina.—*JOSE AGUSTIN MAHIEU (Tres Cruces, 7, 1.° derecha. MADRID-13).*

Sección bibliográfica

JUAN VERNET: *La cultura hispanoárabe en Oriente y Occidente,* Edit. Ariel, Barcelona, 1978 (Col. Ariel-Historia 14), 395 pp.

Dos momentos importantes pueden señalarse en la historia del arabismo español del siglo XX. El primero de ellos podría situarse al arrancar el siglo, cuando el grupo de arabistas aglutinado en torno a la *Revista de Aragón* pasa a Madrid y confecciona *Cultura española,* coincidiendo con el traslado de Ribera a la Universidad Central. Allí está presente el equipo Francisco Codera-Julián Ribera-Miguel Asín, puntales de la nueva escuela de arabistas y maestros de una generación vinculada al despertar intelectual español representado por instituciones como el Centro de Estudios Históricos y la Junta para Ampliación de Estudios: A. Prieto Vives, J. A. Sánchez Pérez, Pedro Longás Bartibás, Maximiliano Alarcón, especialistas en diversos campos del arabismo tales como la numismática, la lingüística, la ciencia, la filosofía... La segunda década del siglo fue, pues, la del esplendor de este grupo que sacó al arabismo hispano del estrecho marco de la historia política andalusí, para diversificar su problemática, internándose, además, en el conocimiento de la realidad lingüística o cultural del vecino Marruecos, coincidiendo con el «flamante» protectorado establecido en la zona.

El segundo momento de «esplendor» se forja en torno a la creación, por la República, de las Escuelas de Estudios Arabes de Madrid y Granada en 1933 (plasmación del viejo proyecto del Centro de Arabistas concebido por Ribera en 1904) y de su revista *Al-Andalus.* El hilo conductor de esta nueva etapa con la anterior lo encarnará Miguel Asín Palacios, y entre los representantes de la generación que da un renovado impulso al arabismo está el primer equipo de la revista, integrado por Emilio García Gómez, Leopoldo Torres Balbás, Angel González Palencia, J. Millás Vallicrosa y algunos otros, cada uno sólidamente situado en un campo específico de la historia inter-

na del mundo hispano-árabe: la literatura, la arqueología, las ciencias, etcétera.

La guerra civil influyó —negativamente, como era de esperar— en el desarrollo de los estudios arábigos en España. Aunque si se mira el volumen de la revista *Al-Andalus* correspondiente a los años 1936-39, parece como si nada anormal hubiese transcurrido: tan sólo desaparece un nombre del comité de redacción, el de Salvador Vila. Su muerte violenta no «justifica» ni la más mínima nota necrológica para el que fue rector de la Universidad de Granada y traductor de la obra de Mez *Renacimiento del Islam.* La posguerra, con la creación de las especialidades de lenguas semíticas, prosiguió el camino emprendido en la anterior etapa, si bien languideciendo paulatinamente al agotarse metodológica y culturalmente la línea emprendida en la década de los 30. El endogremialismo y el aislamiento de los representantes de nuestro arabismo con respecto a la evolución de las ciencias sociales en Europa, e incluso en nuestro país, fue evidente, y, salvo casos aislados, no podrá hablarse con propiedad de una «escuela» de arabistas.

Sin embargo, hacia fines de los sesenta, y a lo largo de la década actual, puede observarse un replanteamiento de los estudios árabes en nuestro país. La comprensión de que estaban en una vía muerta y de que era precisa una reorientación (que incluía la revitalización de caminos ya abiertos) ha venido desde varios ángulos, aunque sin unificarse en un movimiento, equipo o escuela común. Por un lado, y quizá sea el empeño renovador, que ha ido más lejos, pues abre caminos y, sobre todo, se vincula a la realidad sociopolítica y cultural del mundo árabe de hoy, destaca la labor intelectual y humana de Pedro Martínez Montávez en terrenos como la literatura árabe actual o la solidaridad con algo inseparable ya de los estudios árabes: el problema palestino. Y, por otro, la línea de trabajo representada por libros como el que ahora comento de Juan Vernet, que significan un balance global de la aportación hispano-árabe a la cultura de Oriente y Occidente. Insisto en lo de global, pues significa un intento de sobrepasar el estrecho positivismo en el que el arabismo español estaba anclado desde los tiempos de Codera, aunque metodológicamente *La cultura hispanoárabe en Oriente y Occidente* se inscriba dentro de la escuela positivista.

Su autor, Juan Vernet Ginés, ha hecho la mejor traducción española del Corán, es responsable de una versión al castellano de *Las mil y una noches,* ha escrito una historia de la literatura árabe desde la época preislámica a la contemporánea (Edit. Labor), y se halla empeñado en una tarea de envergadura, como es la de situar la

ciencia árabe en la historia general de la ciencia española. En este sentido, destacan sus libros *Astrología y astronomía en el Renacimiento* (Ariel quincenal núm. 104, Barcelona, 1974) y su *Historia de la ciencia española* (Instituto de España, Madrid, 1975). Se inscribe así *La cultura hispanoárabe en Oriente y Occidente*, editado por Ariel, en la colección «Historia», que dirige Josep Fontana, en una tradición de trabajos del autor, especialista en el tema de la historia científica de los árabes. El estudio estuvo patrocinado por la Fundación Juan March, y se concluyó en 1974, incorporando la presente edición unas breves adiciones de 1977.

En palabras del autor, se trata de un «inventario de lo que la cultura debe a los árabes españoles», ya que fue a través de Al-Andalus como se transmitió a Occidente gran parte del saber de la antigüedad, por medio de versiones árabes de obras clásicas, en muchos casos refundidas y ampliadas por autores orientales o hispano-árabes. El término árabe designa en este libro al vehículo cultural-lingüístico que sirvió para este sorprendente trasvase que fue llevado a cabo a todo lo largo de los siglos finales de la Edad Media.

La obra repasa cronológicamente el desarrollo de las ciencias en la España musulmana desde el siglo X hasta el Renacimiento, y arranca con una introducción histórica desde los orígenes del Islam, que se centra en los ámbitos cultural y científico, resaltando las influencias que recibe la cultura islámica: bizantinas en un primer momento, bajo los omeyas, e iranias más tarde, con los 'abbasíes. En Oriente se dan los primeros ejemplos de auténticas escuelas e instituciones de investigación, generalmente de iniciativa estatal, como la *bayt al-hikma* (casa de la sabiduría), creada por Harun al Rasid y al-Ma'mun, con bibliotecas y medios suficientes, y a cuyo frente estuvo el astrónomo Yahya ben Abi Mansur. Más tarde, hacia fines del siglo X, la cultura musulmana se descentraliza de Bagdad a las distintas provincias, poco a poco independizadas: El Cairo, Persia, Afganistán... En este marco debe situarse la «autonomía» de Al-Andalus, auténtico foco de cultura. Los primeros pasos en la introducción de la cultura oriental a la España musulmana (fundamentalmente en los terrenos de las buenas letras y de las ciencias jurídico-religiosas) se dieron bajo Abd al-Rahman I. Los primeros sabios andalusíes datan de la época de Abd al-Rahman II. El califato será el comienzo de tres siglos de apogeo cultural español. El período de las Taifas no significó interrupción alguna de este auge, si bien llevó parejo su descentralización fuera de la capital cordobesa. Entre las ciencias más cultivadas destacan la astronomía, las ciencias de la naturaleza y la medicina.

Al primer capítulo de introducción histórica le sucede el titulado «Aspectos de la herencia de la Antigüedad en el Mundo Arabe». Se refiere en él el profesor Vernet a la introducción de los numerales de posición, cifras indias o arábigas, cuya importancia no radica en sus formas (que son múltiples), sino en su valor de posición en un sistema de base 10; a la introducción de la doctrina astrológica de las conjunciones, que hace depender los acontecimientos históricos del movimiento de los astros, de influencia sasánida (mazdeísta).

Con el tercer capítulo, dedicado a «La técnica de las traducciones», se cierra lo que constituye algo más que una introducción histórica. Desde el final del siglo VIII se empiezan a traducir libros sánscritos de astronomía y medicina. A partir de la conquista Irania, un grupo de intelectuales conversos, como Ibn al-Muqaffa' y al-Baladuri, traducirán obras del pahlevi con el fin de dar a conocer la superioridad de su cultura. Pero el mayor caudal de obras traducidas al árabe en estos primeros momentos de la expansión musulmana provendrán del griego, a través de versiones siríacas, algunas de hasta el siglo III. Así, gran cantidad de textos griegos filosóficos, científicos y médicos (Hipócrates, Galeno...) estarán ya traducidos al árabe a fines del siglo VIII en Oriente. No obstante, si la preocupación por la ciencia griega fue clara para los árabes desde el segundo siglo de la hégira, no ocurrió lo mismo con los textos literarios, que no se tradujeron, a pesar de ser conocidos según se adivina por la aparición en la literatura árabe de episodios procedentes de la griega.

En lo que se refiere a Al-Andalus, no parece que llegara a existir un sistema organizativo de las traducciones semejante al de Oriente, en el que al mecenazgo estatal se unía la protección de determinados mecenas privados. Salvo el caso de ayuda oficial, como ocurrió con al-Hakam II, o con los Banu di-l-Nun de Toledo, o al-Mu'tamid de Sevilla —cuya labor equivale a la desarrollada en la España cristiana por Alfonso X o el Arzobispo don Raimundo—, la institución del mecenas no llegó a cuajar en Al-Andalus.

El capítulo cuarto estudia ya concretamente el trasvase de las ciencias de la civilización y lengua árabes a la cultura occidental a lo largo de los siglos X y XI. Será durante este período cuando aparezca la primera huella conocida de la influencia islámica en la cultura del mundo occidental: los textos de Ripoll —manuscrito 225 del Monasterio, estudiados por J. Millás, maestro de J. Vernet— demuestran el alto nivel cultural de la Cataluña del siglo X como consecuencia, probablemente, de la inmigración de mozárabes, hasta el punto de poder hablarse de superioridad cultural —a juicio del autor—

de la Marca Hispánica sobre el resto de Europa en este momento. No será, por tanto, casual que la primera traducción del árabe al latín conocida se realizase allí y en fecha tan temprana. El siglo XI, sin embargo, dará —por los testimonios que se conocen— menor número de traducciones al árabe. Quizá en relación con esto estén las circunstancias políticas que llevaron a la prohibición, señalada por Ibn 'Abdun en su tratado de *hisba*, de vender libros árabes a cristianos y judíos.

De las ciencias en el siglo XII se ocupan los capítulos quinto y sexto. En el primero de ellos se trata de las traducciones de filosofía, ocultismo y matemáticas, observándose cómo a partir del siglo XII las traducciones al latín procedentes del árabe dejan de ser anónimas. En este momento trabajaron en España, bajo la protección del citado arzobispo don Raimundo (muerto en 1152), muchos eruditos, integrando lo que ha dado en llamarse la escuela de traductores de Toledo, creada, según parece, por dicho arzobispo. Pero tal vez no debiera hablarse de «escuela», según Vernet, ya que el único vínculo que existe —y no siempre— entre los traductores, es geográfico y de mecenazgo. Sin embargo, alguno trabajaron lejos de Toledo y las obras arábigas se tradujeron, además de al latín, al hebreo. Junto a Toledo, donde destacó Gerardo de Cremona, fueron centros importantes de traducciones Barcelona (con Platón de Tívoli) y Tarazona (con Hugo de Santalla). El interés de las traducciones llevadas a cabo en el siglo XII radica en que dieron a conocer en Occidente, además de la ciencia oriental, la ciencia clásica (Aristóteles, Arquímedes, Tolomeo, Euclides...), todo ello con anterioridad a que se hicieran las primeras versiones directas de los correspondientes originales griegos. No obstante, aún en este momento, la utilización que se hace en Occidente de estas traducciones no es «creadora», como en el Mundo Arabe, es decir, que se pone al servicio de la filosofía y no del desarrollo de la ciencia.

El capítulo sexto agrupa las materias de astronomía, astrología, óptica, alquimia y medicina, resaltando la actividad de Gerardo de Cremona, traductor de Aristóteles *(De coelo, De mundo* y los *Meteoros),* de las *Tablas* de Azarquiel, a través de las cuales se introdujo en Occidente la trigonometría, ciencia de origen árabe. Del propio Gerardo de Cremona y de Marco de Toledo son las versiones de los tratados médicos de la Antigüedad (Hipócrates y Galeno) a través de las versiones árabes de al-Razi, al-Kindi, Avicena, Abulcasis, Zahrawi, Abenguafith y otros. Junto a éstos, analiza Vernet la labor de los ya citados Platón de Tívoli (responsable de la versión del *Tetrabiblos* de Tolomeo) y Hugo de Santalla, introductor

en el mundo latino de la tradición ocultista, esotérica, llegada a Al-Andalus procedente de Oriente, ya en el siglo IX.

El siglo XIII —del que se ocupan los capítulos séptimo, octavo y noveno— es, con probabilidad, según el autor, el de mayor interés para el estudio del trasvase de ideas de Oriente a Occidente, y ello por varios factores, entre los que destacan los mecenazgos de Federico II en Italia y de Alfonso X en la España cristiana. En lo que se refiere al primero, reunió en su corte a las mayores autoridades en la cultura oriental del mundo cristiano, tales como Miguel Escoto, Leonardo Pisano y otros, manteniendo correspondencia directa o indirecta con los sabios árabes coetáneos (el andalusí Ibn Sab'in y los orientales Kamal al-Din ben Yunus y al Qarafi). Alfonso X, por su parte, fomentó las traducciones del árabe al romance y protegió a los judíos conocedores del árabe o a los conversos como Bernardo el Arábigo. El siglo XIII será también el que verá nacer las primeras universidades occidentales, cuyo origen, según Julián Ribera, es oriental, tal vez iraquí. Por último, otra fuente de ingreso de conocimientos orientales hacia Europa vino en este mismo siglo XIII a través de los mongoles.

El capítulo séptimo recopila la labor de traducciones sobre Filosofía, religión (es de notar que la convivencia en la península Ibérica de las tres religiones facilitó estos estudios con fines de refutación y apología religiosa, destacando los trabajos de Raimon Llull y Raimundo Martí), ciencias ocultas (como la onirología, fisiognómica...), matemáticas, astronomía, astrología (Alfonso X mandó traducir la *Configuración del Mundo de Alhacén* y el *Libro conplido de los indicios de las estrellas* de Abenragel), y física. El capítulo octavo se centra en la alquimia y la técnica durante los siglos XIII y siguientes, observando Vernet cómo el material de la primera de ellas supera en cantidad al de las ciencias exactas, invirtiendo lo que ocurrió en el siglo anterior. En cuanto a la técnica, avanzarán en este período a través de España muchos descubrimientos orientales hacia Europa: el papel (conocido en Al-Andalus ya desde el X y el XI), el aprovechamiento de las energías del viento y del agua, la técnica del frío, la pólvora, la loza vidriada o de reflejos metálicos, las palomas mensajeras, la náutica (con la transmisión de la vela latina y el timón de codaste, así como la técnica de determinación de coordenadas, las cartas náuticas, etc., constituyendo todo ello uno de los grandes servicios hechos por los árabes a la cultura, que facilitará los grandes descubrimientos posteriores).

El capítulo noveno está dedicado a la geología, botánica, zoología y medicina durante los siglos XIII y siguientes; nos descubre a

un Avicena interesado en la formación del relieve de la tierra, y la traducción al latín, a mediados del XIII, de dos obras máximas de la literatura médica arábigo-española, el *Kitab al Kulliyat* de Averroes por Bonacosa, y el *Taysir* de Abenzoar por Paravicinius, así como el paso a Occidente de dos instituciones médicas de origen árabe: los manicomios y los exámenes profesionales para el ejercicio de la medicina.

Los dos últimos capítulos del libro se ocupan de la influencia árabe en el arte y la literatura, extendiéndose en lo referente a la lírica y a la narrativa. Insiste Vernet en el papel de «puente intelectual entre los dos mundos que en aquel momento convivían en España» representado por los mozárabes, que en la mayor parte de los casos leían el árabe mejor que el latín. Su influencia se plasmó en el arte, a través de talleres itinerantes de escultores; y en la épica, incorporando rasgos de la narrativa árabe de dicho carácter. En cuanto a la lírica, Vernet pone al día la cuestión de la influencia árabe, reordenando las sucesivas aportaciones de Ribera, Hartmann, Millás, Stern y García Gómez, que tanta polémica suscitaron al situar el origen de la lírica romance en las jarchas, anteriores a la invasión islámica en nuestra península. Se detiene en la definición y origen incierto de la moaxaja y la contrapone al zéjel, inventado en Al-Andalus por el filósofo y músico Avempace (Ibn Bayya), «mezclando el canto de los cristianos con el canto de Oriente», según se dice en un texto exhumado por García Gómez.

En lo que se refiere a la narrativa, rastrea Vernet las relaciones de lo árabe con lo occidental, señalando una clara influencia temática y una más compleja en la estructura. Fue, también, a través de España como pasó a la cultura europea todo un núcleo temático exótico reelaborado a través de los siglos, procedentes de diversas obras. Así, el *Kalila wa Dimna* influyó en sus distintas versiones en el *Libro de las maravillas de Llull*, en el *Roman de Renard*, en el *Libro de los Gatos* y en distintos lugares del *Conde Lucanor;* El *Sendebar*, que fue mandado traducir por el infante Don Fadrique, hermano de Alfonso X el Sabio, con el título de *Libro de los engannos et los asayamientos de las mujeres*, se refleja en la literatura occidental en el *Conde Lucanor* de Don Juan Manuel, en los cuentos de Lafontaine, Grimm, etc., y hasta en el *Mercader de Venecia* de Shakespeare; de *Barlaam y Josafat* se incorporan elementos en el *Conde Lucanor;* y de *las Mil y una noches* vemos rasgos en el *Conde Lucanor y en el Decameron* de Boccaccio, y cierta influencia temática en Llull, Cervantes, Lope de Vega, Calderón, etc. Concluye el capítulo estableciendo otros aspectos de la influencia árabe en Dan-

te (ya señalada por Asín Palacios); en el Arcipreste de Hita, que debió conocer bien el árabe dialectal y tal vez el literal, así como la civilización islámica, según muestran ciertos pasajes de su libro inspirados en obras como *El collar de la paloma*, de difícil acceso; y en la mística española, efectuando un paralelo entre San Juan de la Cruz e Ibn ᶜAbbad de Ronda, del siglo XIV.

La cultura hispanoárabe en Oriente y Occidente, libro fundamentalmente de consulta, contiene cuantiosísimas notas tras cada capítulo y dos utilísimos y exhaustivos índices de nombres y de conceptos que facilitan el acceso a la obra para cualquier interesado en el tema de la influencia arábiga en la ciencia y cultura de Oriente y, sobre todo, de Occidente.—*BERNABE LOPEZ GARCIA (Departamento de Arabe. Universidad Autónoma. MADRID).*

UN UTOPISTA EN LA ILUSTRACION TEMPRANA (*)

La publicación de dos ediciones diferentes de la única utopía española conocida hasta hoy, la *Sinapia*, no ha sido suficiente para despertar el interés que tal descubrimiento merece. El profesor Stelio Cro publicó por vez primera en Canadá el manuscrito de la *Sinapia* descubierto entre los legajos del archivo de Campomanes, depositado hoy en la Fundación Universitaria Española (1). Poco después apareció en Madrid otra edición de Miguel Avilés, que es, por razones obvias, la más conocida entre nosotros (2).

Con el libro que hoy comentamos, el profesor Cro continúa sus investigaciones en torno al anónimo autor de la *Sinapia*. En su edición citada publicaba ya otro texto interesante, el *Discurso de la educación*, al que ahora añade otros dos: unas *Anotaciones al Journal des Savants* y una breve lista de *Libros que faltan en la librería*. Los cuatro manuscritos se encuentran en el archivo mencionado y están escritos con la misma letra, que es, probablemente, la de su autor. El problema es que no están fechados ni suministran el más mínimo dato sobre la identidad del mismo.

(*) Stelio Cro: *A forerunner of the Enlightenment in Spain*, McMaster University, Hamilton, 1976, 237 pp.

(1) *Descripción de la Sinapia, península en la tierra austral. A classical utopia of Spain.* Edited by Stelio Cro. McMaster University, Hamilton, 1975.

(2) Miguel Avilés Fernández: *Sinapia. Una utopía española del Siglo de las Luces.* Madrid, Editora Nacional, 1976.

El objeto principal de *A forerunner of the Enlightenment in Spain* es demostrar que el autor de esos cuatro textos debe situarse en las décadas finales del siglo XVII, lo cual multiplica el interés del descubrimiento, como luego veremos. Miguel Avilés sugería que la *Sinapia* perteneciera al último tercio del XVIII e incluso aventuraba la posibilidad de que su autor fuera el propio Campomanes, aunque reconocía la absoluta carencia de pruebas para demostrarlo.

Los otros tres manuscritos estudiados por Cro no aportan datos irrefutables, pero sí indicios muy significativos que han sido pacientemente analizados por él. Espiguemos los más elocuentes: en el *Discurso de la educación* se mencionan los reinados de Felipe II, Felipe III, Felipe IV y el de Carlos II, sin la menor referencia a los primeros Borbones; las *Anotaciones...* recogen, traduciéndolas, las noticias que al autor parecieron más curiosas de las contenidas en el tomo del *Journal des Savants* correspondiente a 1682; la lista de libros que, presumiblemente, nuestro autor quería adquirir para su biblioteca no incluye ni un solo título posterior al siglo XVII. Por último, no vemos motivos para dejar de interpretar llanamente la alusión que hace la *Sinapia* al navegante holandés Abel Tasman (1603-1659), de quien se dice que realizó sus exploraciones por la tierra austral «en nuestros días». Añadamos a las numerosas observaciones y argumentaciones de Cro nuestra convicción de que un análisis lingüístico de los textos que abarcara desde las grafías hasta el vocabulario vendría a corroborar sus conclusiones.

Stelio Cro dedica en su libro atención preferente a la *Descripción de la Sinapia, península en la tierra austral*, sin duda el más importante de los cuatro manuscritos. El lector ya habrá adivinado que el nombre de esta república ideal no es sino un anagrama de Hispania, lo cual le confiere a esta utopía un interés especial. *Sinapia* se sitúa, geográfica y políticamente, en las antípodas de España, como el autor revela —por si aún no había quedado claro— en la última frase del texto. No pretendemos resumir aquí el contenido de esta obra de excepcional interés; preferimos recomendar su lectura —seguramente llena de sorpresas— a todo el que se interese por nuestra historia intelectual y política. Bástenos decir que nuestro anónimo autor sueña con una sociedad ideal en la que no existe la propiedad privada, basada en la igualdad, el trabajo y la vida comunitaria, organizada en un Estado y una Iglesia fuertemente jerarquizados en una estructura piramidal, aunque todos los magistrados de aquél, incluído el Príncipe, son electivos. Stelio Cro ha señalado la deuda del autor español con las utopías clásicas de Moro, Campanella o Bacon. Nos parece de sumo interés comentar la vinculación del autor de la *Sinapia* con la corriente del humanismo cristiano, pues ello viene a confirmar que nuestra

Ilustración, desde sus comienzos, hunde sus raíces en esa tradición humanista que tantos seguidores tuvo en nuestro siglo XVI.

Es bien sabido que en el Siglo de las Luces se plantea, quizá por primera vez, el tema de la educación como pieza clave en la solución de los problemas de España; por eso cobra un interés especial el hecho de que en las décadas finales del XVII el mismo autor de esa utopía visionaria escriba un pequeño ensayo —incompleto sin duda— titulado *Discurso de la educación.* Lo más interesante de ese escrito se hallará en las páginas iniciales, en que el autor teoriza sobre el tema en clara coincidencia con la mentalidad ilustrada. El *Discurso* se convierte después en un tratadito sobre el cuerpo humano y sobre geografía e historia de España, pues su propósito es servir a dos de los fines que para su autor ha de perseguir la educación: conocerse a sí mismo y conocer nuestra patria. Quien haya leído *El hombre práctico,* de Francisco Gutiérrez de los Ríos, escrito por las mismas fechas (1680) y también claramente pre-ilustrado, no dejará de advertir significativas coincidencias. Anotemos también, como dato relevante, las múltiples similitudes que Stello Cro ha descubierto entre el *Discurso de la educación* y los escritos de Descartes.

Las notas traducidas del *Journal des Savants,* publicadas por vez primera en el libro que comentamos, tienen menor interés por sí mismas, pero constituyen un indicio nada desdeñable; son el testimonio de que a finales del XVII, en plena época de los *novatores,* un oscuro escritor español poseía en alto grado esa cualidad que tanto estimarán los ilustrados: la *curiosidad.* Este escritor quiere estar al día de lo que ocurre en Europa y anota alborozado en sus cuartillas todo aquello que le informa de un nuevo descubrimiento científico, del tipo que sea. Estamos ya sin duda ante una muestra elocuente de esa ansiedad de conocimientos enciclopédicos que es tan característica de los hombres del Siglo de las Luces.

El libro del profesor Cro tiene el mérito y el gran interés de darnos a conocer la figura de un indiscutible precursor de la Ilustración española. Estamos en una pista segura; tal vez sea imposible averiguar nunca el nombre de este español que con cautela pertinaz —y totalmente explicable, dado el contenido de la *Sinapia*— nos escamoteó su identidad y la fecha en que escribía. Pero hay que seguir buscando en los archivos y en las bibliotecas otros testimonios semejantes. No se ha realizado aún la tarea que Américo Castro propuso como muy reveladora hace muchos años: «una metódica exploración bibliográfica de la segunda mitad del siglo XVII» (3). Falta también integrar al autor

---

(3) «Algunos aspectos del siglo XVIII», incluido ahora en *Españoles al margen,* 2.ª edición, Madrid, 1975. La cita en p. 51.

de esta sorprendente *Sinapia* en el conjunto de una época todavía oscura y cada vez más atractiva: la de los *novatores* que anticipan y preparan la *Ilustración. Si el* hecho de que un *español anónimo* leyera y tradujera en temprana fecha el *Journal des Savants* haciendo una significativa selección de temas no viene sino a confirmar la orientación esencialmente científica de esta etapa pre-ilustrada, la existencia de la *Sinapia* nos sugiere mucho más: que ese mismo español, familiarizado con Moro y probablemente con Erasmo, decide rebasar ampliamente los límites del arbitrismo imperante (y aun sin saberlo los del reformismo dieciochesco) para proponer a unos compatriotas que no llegaron a leerle un modelo de sociedad radical y absolutamente distinto del que contemplaba.—*PEDRO ALVAREZ DE MIRANDA (Doctor Federico Rubio, 190. MADRID-20).*

GUY, ALAIN y otros autores: *Penseurs hétérodoxes du monde hispanique,* obra colectiva del «Equipe de Recherche Associee au Centre National de la Recherche Scientifique núm. 80 (sobre la filosofía de lenguas española y portuguesa»), Toulouse, Association des Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail (56, rue du Taur; 31000 Toulouse), 19-74, série A, tomo 22, I vol. de 398 pp., con dos ilustraciones, 16×22 cm. Precio: 45 francos (franco de porte).

Tan representativo del sólido pensamiento ibérico, tan variado y poliformo dentro de la unidad, tan denso y tan bien escrito como los volúmenes precedentes, he aquí el cuarto tomo de la prestigiosa colección de la cuadrilla de investigadores tolosanos, ligada al CNRS y especializada en la filosofía castellana, catalana, portuguesa, hispanoamericana y lusobrasileña; este *Equipe* ha sido fundado en 1966, gracias al malogrado decano Georges Bastide, y animado y dirigido con abnegación y competencia por el doctor profesor Alain Guy (antiguo director de la Unidad de Enseñanza e Investigación de Estudios Filosóficos y Políticos de la Universidad de Toulouse-Le Mirail). Como se sabe, Alain Guy es el gran especialista francés de la filosofía ibérica e iberoamericana. A nosotros es muy agradable rendir homenaje a este agrupamiento dinámico y pluridisciplinario, que se reúne bimensualmente; el ritmo de sus muy notables producciones nos ofrece una prueba de su vitalidad y de su renovación incesante; nos da un testimonio de su presencia tanto en Europa como en las dos Américas.

Hay que subrayar el interés y el valor ejemplar de esta investigación y de estas producciones colectivas; es preciso insistir sobre la misión de este *Equipe,* que constituye el embajador del pensamiento ibérico dentro de la cultura francesa y francófona. Este papel resulta verdaderamente insustituible. Es imprescindible felicitar al director Alain Guy y a todos sus colegas. Antes de empadronar este libro, recordemos los títulos de los volúmenes precedentes. *Le temps et la mort dans la philosophie espagnole contemporaine* (con prólogo de G. Bastide), Paris et Toulouse, Presses Universitaires de France et Privat, 1968; *He temps et la mort dans la philosophie contemporaine d'Amérique Latine* (con prólogo de Georges Hahn), Associatiation des Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1971; *Pensée ibérique et finitude (essais sur le temps et la mort chez quelques penseurs espagnols contemporains),* Association des Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1972; *Philosophes ibériques et ibéro-américains en exil,* Association des Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1977, con prólogo de André Robinet. Dentro de la misma línea de trabajos tolosanos hay que señalar la traducción, por Alain Guy, de la *Idea de la Metafísica* de Julián Marías (con prólogo del profesor Henri Gouhier), socio del Instituto de Francia (Toulouse, Association des Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1969); similarmente, ¿cómo olvidar la bella tesis doctoral de la señora Reine Guy, esposa de Alain Guy, publicada en 1976 en la Association des Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail: *Axiologie et métaphysique selon Joaquim Xirau: le personnalisme contemporain de l'Ecole de Barcelone* (310 pags. en-8.º, con prólogo mío), obra honrada con el Premio De Jouvenel, otorgado por la Academia Francesa? Sin hablar de un sexto volumen colectivo, *Los anarquistas españoles, educadores del pueblo* (Barcelona, Edit. Curial, 1977). Y un séptimo volumen que está en preparación: *L'influence de la philosophie française des Lumières sur les philosophes ibériques du XVIIIè siècle.*

Los trece hispanistas, coautores de *Penseurs hétérodoxes du monde hispanique* dan prueba de un pluralismo de inspiración manifiesto, lo que, por lo demás, se imponía para estudiar un asunto semejante. Pero este pluralismo es igualmente enriquecedor en todos los volúmenes del *Equipe.* El director deja a cada autor su libertad y su responsabilidad; tiene también el arte de aprovechar esta libertad y de acertar siempre con la unidad sinfónica. Aquellos trece autores vuelven a tomar de alguna manera la célebre empresa de Marcelino Menéndez y Pelayo, mas dentro de una

perspectiva totalmente distinta, netamente progresista: tienden a mostrar cómo el pensamiento ibérico e iberoamericano no es jamás monolítico y cómo las disidencias son legión. Según el eminente prologuista, Pierre Maxime Schuhl, «la heterodoxia se desarrolla espontáneamente dentro del seno mismo de la ortodoxia, que creyó poder responder a nuevos peligros por los antiguos remedios» (p. 8): sí, por cierto, pero esta espontaneidad es sólo aparente y toda heterodoxia tiene causas dentro de un contexto histórico. Añadimos que la ortodoxia ganaría siempre aceptando *ser interpelada* libremente por las razas de los *maestros de la sospecha:* lo admiten hoy muchos teólogos y filósofos cristianos. Pero, todo fue al revés durante los largos tiempos *inquisitoriales.* Sin embargo, P. M. Schuhl observa, con razón, que la Inquisición no consiguió eliminar todo pensamiento no-conformista. «Jamás un León Hebreo fue convertido, se preserva emigrando dos veces; y, en los convertidos por fuerza, se encuentra muchas veces un pensamiento heterodoxo o, dentro de marcos ortodoxos al menos en apariencia, una inspiración cuya tonalidad afectiva no permite titubear acerca de su origen profundo, así como en Las Casas, donde se vuelve a encontrar el acento de los profetas, y también en Lope de Vega» (p. 7).

El presente libro atestigua la incohercibilidad del lado dominado y progresista en la lucha ideológica dentro de países como España. Con el prologuista «se descubren los graves inconvenientes de una actitud obstinada de autosatisfacción, que rehúsa toda adaptación a una realidad en plena transformación» (p. 8). Esas líneas de P. M. Schuhl son de una actualidad ardiente en materia política e ideológica. Escuchemos la continuación de la lección del prologuista: «En vano el orgullo español se ha enganchado a las virtudes anacrónicas de los héroes castellanos. Rigidizadas dentro del conformismo, las estructuras endurecidas nunca han sido capaces de reaccionar de manera conveniente en circunstancias inéditas. Y ello se ha debido a que han aparecido constelaciones algunas veces de verdad imprevistas» (p. 8). Sí, esta obra ofrece muchas sorpresas —y la siguiente también *(Philosophes ibériques et ibéro-américains en exil)*— y tiene el mérito, entre otras virtudes, ser un potente estimulante de reflexión, hasta de autocrítica.

Es justo de relatar aún del pertinente prefacio de P. M. Schuhl el último párrafo: «Suscitando tal conjunto de investigaciones, la Universidad de Toulouse cumple una de sus misiones esenciales, que la orienta naturalmente hacia el estudio del pensamiento hispánico; estoy dichoso, por mi parte, haber podido introducir en ella, mientras yo dirigía los estudios filosóficos, la explicación de textos españo-

les por las pruebas orales del certificado de historia general de la filosofía que integraba entonces el programa de licenciatura; y felicito muy vivamente al profesor Alain Guy, presidente de la UER, por haber sabido constituir, con ayuda de una pléyade de investigadores, un *Equipe* capaz de llevar a éxito obras colectivas tan importantes. Esta concepción de los grupos de estudio y de los Seminarios de investigación, que asocia muy útilmente el esfuerzo del Centro Nacional de la Investigación Científica al de las Universidades, es seguramente la más adaptada a las exigencias de nuestro tiempo. Las colecciones de este género demuestran la fecundidad de ella» (p. 9); sí, sobre todo cuando esas colecciones se siguen regularmente en el tiempo, a pesar de todas las dificultades.

Los pensadores a contracorriente estudiados en este volumen se escalonan desde el siglo XVI hasta el siglo XX. Según el orden cronológico, el primer pensador presentado es el ilustre médico León Abravanel, exiliado en Italia, que escudriña larga y brillantemente Juan Cobos, «León Hebreo y sus *Diálogos de amor*». Miembro de la Academia Florentina y kabalista, León Hebreo desarrolla un platonismo personal y viviente. Su cosmovisión, aparentada al emanatismo o al produccionismo de los neoplatónicos, roza el panteísmo. Nutrirá generaciones de filósofos y los místicos españoles del Siglo de Oro. Juan Cobos ha sabido colocar de nuevo al gran especialista en erotología dentro de su contexto histórico e ideológico. León Hebreo es un renaciente preocupado por la racionalidad, una *racionalidad que, en particular, interpreta a la Revelación.* Después de haber presentado su autor, la época «en la charnela de dos épocas» (subtítulo, p. 18) y la obra, J. Cobos describe la arquitectura interna de los *Diálogos* con sus tres niveles: psicológico, cosmológico y religioso. Además cerca la heterodoxia y la originalidad de su autor hace entender el interés de los *Diálogos.* Por el fin, leemos, gracias a J. Cobos, una traducción-resumen excelente. J. Cobos estima que ya se puede caracterizar la empresa de León Hebreo de la manera siguiente: *racionalización tranquilizadora,* «convicción unitaria y obligación moral de colaborar a toda unificación susceptible de ser considerada» (p. 30), sentido de la *relatividad* total y *ontologización* del puro hecho relacional.

¿No es paradojal inscribir entre los *pensadores heterodoxos* a dos dominicos bien aceptados en la Corte? De aquí el legado abundante que Christian Clanet ha titulado, de manera provocante, así como justo: «Las Casas y Vitoria, sospechosos de ortodoxia». Esta contribución, sólida lo mismo que una pieza de justicia, se hallará complementaria de una obra general y de una monografía: Alain

Guy, *Esquisse des progrès de la spéculation philosophique et théologique à Salamanque au cours du XVIè siècle,* Paris, Vrin, 1943; Marcel Bataillon, *Las Casas et la défense des Indiens,* Paris, Gallimard-Julliard, 1971. El ejemplo de los dos dominicos anticolonialistas atesta que la corriente progresista —y no el freno inquisitorial— es a la vez llevador del porvenir y auténticamente cristiano.

«Fadrique Furió Ceriol y Antonio López de Vega, dos heterodoxos desconocidos», he aquí el título de la contribución tan iluminante debida a Henry Méchoulan, que se esfuerza de subrayar la importancia de aquellos dos pensadores injustamente desconocidos. Su ánimo inteligente merece la atención. H. Méchoulan, por otra parte, ha publicado una obra notable: *Raison et altérité en Fadrique Furió Ceriol, fhilosophe politique espagnol au XVIè siècle.* Paris, La Haye, Mouton, 1973. Ambos pensadores españoles han luchado contra la ideología dominante, contra su mesianismo político y su providencialismo, en nombre de una línea humanista y racionalista.

Sylvie Kourim es la autora de una cuarta contribución, «De las contradicciones de una ideología de la España ortodoxa en el siglo XVII». Explica, observando el espejo constituido por las obras, en particular literarias, cómo la Península fue *el juguete del engaño de una ortodoxia rebelde a la realidad.* Exaltando la virtud del tiempo antiguo, la ideología dominante se complacía, si es lícito decir tomando los cualificativos empleados por H. Mechoulan (p. 117) en una actitud *autística, providencialista y mesiánica* acerca la patria española. El pensamiento del Siglo de Oro, el mismo *compendio* de todo un pasado, se ha puesto ulteriormente una carga *paseísta* muy pesada. La literatura del siglo XVII es conformista, y la novela picaresca no es realista. Esta contribución luego hace aparecer la otra faz, dentro de la *lucha ideológica.*

Lucienne Domergue nos revela, después, una curiosa figura: «Un herético, Juan Miguel Solano, cura de Escó». Este sacerdote fue encarcelado en 1800 y murió dentro de la impenitencia por sus ideas jansenistas, protestantizantes y anti/romanas.

«Valor metafísico y poética del krausismo español», tal es el título de la sexta contribución. Su autor, Gilbert Azam, analiza la presencia del krausismo, corriente heterodoxa implantada en España, en el gran poeta Juan Ramón Jiménez. Sin embargo, recuerda que Sanz del Río había sabido escoger muy agudamente la «filosofía novísima», pues que la obra de Krause llegaba en medio receptivo.

Anne Amalric escudriña «vida e inmortalidad en Miguel de Unamuno, según los capítulos III, IV, V y VI del *Sentimiento trágico de la vida».* El autor de esta contribución muestra la manera de que

se confrontan y se concuerdan en Unamuno «la desesperación efectiva y el escepticismo racionalista» (Alain Guy, *Unamuno et la soif deternité,* Paris, Seghers, 1964, p. 69, citado por Anne Amalric, página 219). El antagonismo se vuelve complementaridad.

De la misma manera que Unamuno, Antonio Machado había sabido mirar y pensar en la muerte, pero la tensión agónica de que ha sufrido y vivido Unamuno le era ajena, observa Marie Laffranque en su contribución «Un filósofo al margen: Antonio Machado». De este poeta metafísico, Marie Laffranque nos presenta la sabiduría *post-budica* y el mensaje pacifista y republicano, la concepción de *La esencial heterogeneidad del ser* (para tomar de nuevo un título de obra de Machado) y la orientación final *panteísta.* Marie Laffranque ya había presentado, traducido y ricamente anotado un texto de Pablo de A. Cobos, «Poética y metafísica del tiempo en Antonio Machado», extracto de la obra *Humour et pensée de Antonio Machado dans la métaphysique poétique* (1963).

Reine Guy, autor de la obra ya citada *Axiologie et métaphysique selon Joaquim Xirau,* ha dado la novena contribución, «La teoría no-conformista del tiempo en Joaquim Xirau». Esta teoría, que se quiere en ruptura respecto a todas las concepciones psicológicas o filosóficas, ofrece el doble mérito de recapitular significativamente la historia de la filosofía y de implicar una resonancia psicológica y metafísica. Xirau combate los relativismos y sobre todo el corriente *nihilista* contemporáneo, y, aquí, sin nombrarlo, apunta a Heidegger. Concibe el tiempo como totalidad concreta, como desplegamiento *multidimensional* de muchos ritmos. Alain Guy caracterizaba Xirau como sigue: «Este hombre de izquierda, constantemente adicto a la causa del pueblo, se apegaba a un espirtualismo original en la línea de Platón, de San Agustín, de Descartes, de Husserl, de Scheler, que apuntaba a traspasar, a la vez, un intelectualismo desecador, un naturalismo grosero y, en fin, el equívoco vitalismo» («La filosofía del amor según Joaquim Xirau», en *Mélanges a la mémoire de Jean Sarrailh,* Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'études Hispaniques, 1966, p. 426).

En el presente volumen, Alain Guy expone un otro pensador de izquierda; como título de la décima contribución, de «El materialismo crítico y socialista de Gustavo Bueno». Recuperar la ontología wolfiana, en el provecho del materialismo, dentro de una perspectiva marxista, he aquí una potente empresa que Bueno lleva con rigor, utilizando, si necesario, el método geométrico de construcción de ideas. Su teoría de los *tres géneros de materialidad* es original, suscita comparaciones e implica alguna ambigüedad. Con sus esen-

cias eternales, el tercer género de materialidad se opone al carácter *histórico y dialéctico* del materialismo marxista y reintroduce algún idealismo. De esa manera, Bueno es *doblemente heterodoxo,* heterodoxo para con los heterodoxos.

Con la undécima contribución pasamos de los heterodoxos españoles a los heterodoxos hispanoamericanos. Zdenek Kouriam presenta un estudio crítico, penetrante y profundo: «Dos emancipadores de la filosofía en México: Caso y Vasconcelos». Entre Bueno, filósofo riguroso, racionalista y marxizante, y los dos mexicanos, no preocupados de rigor, más bien irracionalistas y hostiles al marxismo por prejuzgado y sin conocerlo, hay un océano. Sin embargo, esas dos filosofías *subdesarrolladas* han tenido, en México, un papel cultural e histórico determinante. Caso y Vasconcelos combatieron la ideología positivista que había estado en un puesto dominante durante el *porfirismo.*

Un tercer filósofo mexicano es tratado por la contribución siguiente: «Una historia especular: Samuel Ramos, cultura y antropología», por Alonso Tordesillas. De la misma manera que Caso y Vasconcelos, cuyo alumno fue, Ramos es heterodoxo en este sentido, que se sitúa completamente fuera de la escolástica y que se ha despejado de las molestias culturales; en este sentido también que, gracias precisamente a Caso y a Vasconcelos, «descubridores de la filosofía» (Z. Kouriam, p. 350), un pensamiento *mexicano* se ha constituido y una cultura *mexicana* se ha impuesto, de que Ramos describe *un potente psicoanálisis.*

La última contribución, «La filosofía política de Salvador Allende y su contexto histórico», se debe a Alain Huc. La valiente acción y el pensamiento del hombre de Estado chileno se hallan interpretadas como un revisionismo expresando a la burguesía nacional. El estudio de Huc es una crítica gauchista *unilateralizada.*

En este año del tricentenario de la muerte de Spinoza señalemos que varias contribuciones mantienen a Spinoza. Por ejemplo, León Hebreo, y, sobre todo, López de Vega, aparecen como precursores parciales de Spinoza. Unamuno cita a Spinoza, lo que ha llevado a Anne Amalric a levantar una confrontación. Las contribuciones de G. Azam, de Marie Laffranque, de Reine Guy y de Alain Guy sugieren igualmente comparaciones con Spinoza.

Para concluir, diremos sobre todo que este volumen, así como todos los otros de la *Equipe* francesa de investigación sobre la filosofía de la Hispanidad, es de una gran riqueza humana y filosófica, lo que conduce al lector a reflexionar, a discutir, a contemplar su lectura y su información. Es precioso por el lector francés tener acceso por esta vía a muchas fuentes ibéricas e iberoamericanas. Nosotros desearíamos

que en España, en Portugal, en América latina, haya, de la misma manera, equipos pluridisciplinarios de investigadores que produzcan obras colectivas para dar a conocer mejor a la filosofía francesa. Ojalá que el *Equipe* d'Alain Guy constituya un modelo a imitar originalmente. Terminando que se nos permita citar el fin del prólogo de nuestro desaparecido y tan amado maestro Georges Bastide en la primera obra del *Equipe*, «la voluntad que nos lleva en nuestra tarea nos parece dos veces fundada dentro de la conjuntura actual de un mundo ávido de un humanismo, de que estaría deplorable que deje escapar la aportación del insustituible espíritu hispánico; más profundamente aún, en la necesidad metafísica y moral del diálogo del hombre con el hombre, dentro de la común edificación de su destino y tal vez de su salud» (*Le temps et la mort dans la philosophie espagnole contemporaine*, páginas 10-11).—*JEAN-MARC GABAUDE (Universite de Toulouse-Le Mirail, 109 bis, rue Vanguelin. 31081. TOULOUSE, Francia).*

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

JOAQUIN MARCO: *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX. Una aproximación a los pliegos de cordel*, Taurus, Madrid, 1977, dos volúmenes, 702 pp.

La consideración de la literatura de cordel merece, habitualmente, una mirada sobre el hombro por parte de los profesores, o una sonrisa de complicidad *camp*, si el lector es un hombre de buen humor. En España no son excesivos los especialistas que se han inclinado a bucear entre los pliegos, con erudición y rigor: María Cruz García de Enterría, Julio Caro Baroja, Antonio Rodríguez Moñino y escasos nombres más. La obra de Joaquín Marco, producto de un rastreo de años, casi miscroscópico, sobre todo por el área de los «países catalanes», se incorpora a la serie con buena información y mejores argumentos.

A pesar de la atención marginal y, a menudo, despectiva que merece la llamada «literatura popular», su estudio es utilísimo para repasar, asegurar y, eventualmente, revisar las categorías de la llamada «gran» literatura.

Ante todo —y Marco se preocupa del asunto— para desmitificar el propio carácter popular de los pliegos de cordel. En general, si se

entiende por «popular» el arte que produce o hace circular un sujeto no especializado, entonces la literatura de cordel no es estrictamente popular. No sólo por el instrumento de producción, sino por la fuente de los materiales que son programados de nuevo y, a veces, reformulados por el pliego. Los escritores, conocidos o anónimos, que producen en el cordel son especialistas en este tipo de textos y sólo se diferencian del escritor de literatura «mayor» en que éste, normalmente, entrega su producción a un editor o librero, en tanto el autor de cordel se encarga, bien sea de la impresión, bien de la difusión de los textos.

En cuanto a los materiales que el cordel difunde, se trata, en la mayoría de los casos, de producciones de la literatura culta, eventualmente reformada con recortes, agregados o deformaciones que pueden provenir tanto de un deliberado propósito de «popularizar» los textos, como de errores en la lectura y transcripción de los mismos, debidos a que el autor del cordel no domina los códigos pertinentes con que ha sido producido el texto transcrito.

De modo que, ni por la herramienta elegida, ni por los materiales utilizados, estamos en presencia de una manifestación de arte popular. Tampoco lo es la técnica material por medio de la cual se producen los pliegos, ya en esta época impresos por los procedimientos habituales de las artes gráficas vigentes en España.

Lo propio del pliego es su materialidad de tal, o sea, el hecho de estar impreso en un pliego que se expone, doblado, colgado de un cordel, voceado en los lugares de circulación de las clases bajas de la sociedad, a las cuales puede llegar por facilidad de transporte y por precio.

El tener un público y una ecología peculiares caracteriza al cordel como una zona del consumo literario, más que como una modalidad de la producción literaria. En el ámbito por donde circula, los textos entran en un circuito *ralenti*, donde las modas y las vigencias de formas, temas y personajes duran mucho más que en los circuitos de letrados, burgueses y especialistas. En pleno siglo XIX, por ejemplo, siguen repitiéndose romances producidos en el XVI, con un efecto de *acronía* que da un color folklórico al fenómeno. Folklore, en rigor, según cierto enfoque sociológico, es la cultura que tiene su propio coto cerrado de circulación, donde no rigen las coordenadas y los ritmos de la cultura institucional.

La amplia barriada de Mauro, a través de la temática del cordel, permite ver su mancha temática completa, que va desde la popularización del romancero culto (obras de origen popular que se repopularizan) hasta la página de intención política, vigente sobre todo

en tiempos del enfrentamiento entre los apostólicos y los constitucionales. Pero no falta la observación sobre la supervivencia de ideologías anacrónicas, como el concepto medieval del honor, unidas a las modas literarias de último momento, como el drama romántico, reducido a formas más «digeribles» de la poesía narrativa. En este sentido es curioso pero sintomático que hasta asuntos de ópera —un espectáculo de masas en el siglo XIX— hayan llegado a ser vulgarizados por los pliegos.

El estudio de Marco incita a progresar en las investigaciones sobre fenómenos literarios marginales. Frecuentemente, el alejarse del centro y elegir el margen como punto de observación permite ver perspectivas inéditas y manejar valoraciones infrecuentes y, por lo mismo, más ricas que las habituales.—*B. M.*

JOSE GUILHERME MERQUIOR: *L'esthétique de Lévi-Strauss*, Presses Universitaires, París, 1977, 155 pp.

He aquí el libro de un crítico brasileño que vive en Londres y que publica sobre Lévi-Strauss en francés. Puede interpretarse esta intersección de culturas como una prueba del universalismo del espíritu criollo, o sea, de la reproducción del europeo en América. Puede leerse como un reconocimiento brasileño hacia un antropólogo que tanto trabajó sobre las culturas indígenas del país sudamericano. También como una metáfora de regreso: el americano que vuelve a Europa, a las raíces ancestrales, y se mimetiza con sus sistemas de pensamiento y sus lenguajes. Prefiero la primera interpretación y la vinculo con la situación de exilio, más o menos gozoso o voluntario, a que se ve tentado el intelectual latinoamericano de hoy.

Las intenciones del trabajo de Merquior son monográficas: rastrear todos los textos de Lévi-Strauss que se refieran a teoría o a concretos problemas de la estética, y sistematizarlos. Los resultados exceden bastante la módica propuesta inicial, y no se exagera al decir que el libro logra una auténtica relectura teórica de dichos textos.

La meditación de Lévi-Strauss toca algunos de los problemas más acuciantes de la estética contemporánea. El primero: el vínculo entre arte y saber. La vieja y gastada relación entre la obra de arte y el modelo real ha caducado. El idealismo formalista ha invertido los términos y toma el partido de la forma, borrando la presencia inexorable de la realidad no estética que envuelve a la obra y a su productor. Hay que buscar una síntesis. Lévi-Strauss, a través de Merquior, la

proporciona: como la máscara en las sociedades primitivas que carecen de escritura, el arte se relaciona con el modelo (el rostro maquillado, en el caso), pero lo desfigura. Ni crea un objeto a partir de la nada, ni trata de reproducir servilmente la realidad exterior. Hay un proceso de simulacro de objeto (de nuevo: el maquillaje de la máscara «simula» un rostro) que excede los límites del objeto.

Si se lleva este «exceso», característico del proceso estético, al plano de la significación, a la construcción y sistematización de signos, a la semiótica del arte, se alcanza lo que Merquior, con felicidad, denomina *significante flotante:* un signo o un plexo de signos que no está atado a un significado o a un plexo de significados fijos, sino que circula por el espacio social pudiendo remitir a significados distintos, imprevistos, abiertos.

La sociedad encarga a ciertos sujetos periféricos (estamos tentados de decir marginales) el uso de estos significantes que flotan, así como señala a algunos individuos para que manejen los procesos que compensan las insuficiencias sociales: el hechicero en la tribu, el psicoanalista en la gran ciudad, el artista en todas partes. El arte es, estructuralmente, como la magia, sólo que con un contenido intelectual (a veces, no manifiesto al artista, pero sí al receptor de la obra, o al crítico).

Estos contenidos de conocimiento del arte no pueden homologarse a los de la ciencia, pues se dan en un discurso de mayor ambigüedad. Tampoco se mimetizan con el mito, ya que éste no resiste a una lectura abstracta sin perder su condición de tal. Se diría que el arte ocupa el centro del camino que lleva de la una al otro. El mito conoce, pero no accede al sentido; la ciencia, al revés. El arte conoce y tiene sentido, en plenitud sintética.

El otro problema axial que aborda Merquior a través de su maestro es el de la existencia de un arte en sí mismo, lo artístico como una constante necesaria de la vida social. Lévi-Strauss da al problema una solución meramente ideológica: el arte supone una kantiana contemplación desinteresada de las cosas, que conduce al juicio estético, donde no intervienen la voluntad, el deseo, el sentimiento, etc. Desde luego, ésta no es una fundamentación teórica del arte, sino una ideología particular que explica cómo producir una obra de arte neoclásica. Merquior llega no sólo a señalar esta inclinación del pensamiento levistraussiano, sino a recuperar la imagen de la muerte del arte que ya interesaba a Hegel y a recordar la existencia de sociedades sin arte. Ello supone lo histórico del arte, que puede aparecer y desaparecer en un fenómeno de caducidad que afecta a todo lo que está en la historia.

A veces, la tentación filosófica lleva a Lévi-Strauss hacia los campos del positivismo lógico o de' la teoría jungiana de los arquetipos. De ambos extremos suele extraerse él mismo, como el barón de Munchausen, levantándose de sus propios cabellos.

Otros aspectos particulares de la meditación levistraussiana son abordados por Merquior con igual precisión y orden: la definición de la novela («la historia que termina mal»), el mito y la fábula; el valor semántico de la música (que no es, estructuralmente, un lenguaje). Sería prolijo reseñarles. Quede, por fin, indicado el carácter ejemplar de estos trabajos, que tienden a convertir en sistema una obra ligada a los estudios de campo, que sólo es teórica por momentos, y que necesita de una fecunda lectura destinada a ordenarla temáticamente.—*BLAS MATAMORO (Ocaña, 209, 14.° B. MADRID-24).*

FERNANDEZ-SANTAMARIA Y EL PENSAMIENTO POLITICO ESPAÑOL EN EL RENACIMIENTO

No es frecuente encontrar en los países anglosajones trabajos que estudien el pensamineto político español, especialmente el pensamiento político del siglo XVI. Recientemente, sin embargo, J. A. Fernández-Santamaría, profesor de Historia en la Universidad del Estado de California, ha publicado en lengua inglesa un, a nuestro entender, importante trabajo sobre el tema (1).

Y decimos importante no sólo por lo que supone, dado el desconocimiento e infravaloración del pensamiento político español del Renacimiento fuera de España, la publicación de una obra de estas características, sino también por lo que este trabajo tiene de análisis en profundidad y de contribución a la comprensión y valoración del pensamiento político de aquella época.

La exposición y análisis de nuestro pensamiento político, parcelándolo por autores y temas e ignorando o prescindiendo del contexto sociohistórico en el que ese pensamiento se produce y nace, ha sido algo muy frecuente en nuestro país desde finales del siglo XIX, época en la que empieza a prestarse atención a dicho pensamiento. Mucho menos frecuente ha sido, sin embargo, el estudio de ese pensamiento político en función del marco histórico y sociológico en el

(1) Fernández-Santamaría, J. A.: *The State, War and Peace. Spanish Political Thought in the Renaissance, 1516-1559*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977, 316 pp.

que surge, para, de acuerdo con el mismo, situar en perspectiva el alcance de tales aportaciones intelectuales.

La obra de Fernández-Santamaría está en esta última óptica. Trata de situar a los autores españoles en su tiempo, en la problemática política y social en la que se mueven y actuan, en el conjunto de las corrientes intelectuales dominantes en Europa en esa época, para de esta forma demostrar cómo esos hombres y sus obras son producto del mundo y de los problemas que viven, cómo esos hombres y sus obras responden a los desafíos intelectuales que plantean los trascendentes cambios históricos que tienen lugar en el Renacimiento y en España. Todo ello en orden a valorar en su exacta dimensión el alcance histórico de tales aportaciones.

Hace ya años, José Antonio Maravall expresó claramente, refiriéndose precisamente al descubrimiento de América, la relación dialéctica existente entre los hechos y las ideas, con palabras que creemos merece la pena recordar: «Ante la radical problematicidad que las cosas que le rodean ofrecen al hombre, éste elabora unas ideas que son como interpretaciones de esas cosas para tratar de entenderlas y, en consecuencia, para poderse mover entre ellas y ordenarlas, disponerlas y trazar con sentido real su manera de vivir en el mundo. Estas ideas, o lo que es lo mismo, lo que el hombre cree que son las cosas, se articula, dándole una visión del mundo y haciéndole inteligibles los hechos que en el mundo acontecen y con los cuales tiene que contar en su existir» (2).

En tal perspectiva se sitúa Fernández-Santamaría. El pensamiento político español del Renacimiento se inserta, en su opinión, en el mismo corazón de la teoría política del Renacimiento, pero responde a una peculiar coyuntura histórica, la de Castilla. Esta coyuntura se caracteriza básicamente, añade, porque en esa época se producen en Castilla dos crisis constitucionales de singular importancia. De un lado, la provocada por el acceso al trono de España de un Habsburgo, Carlos I, que poco después será coronado emperador. De otro, la crisis derivada del descubrimineto y conquista de América.

De esta forma, el Estado forjado por los Reyes Católicos se ve forzado a entrar, por razones dinásticas, en el marco de la idea imperial medieval, al mismo tiempo que empieza a ser núcleo de una nueva idea de imperio, que surge inevitable debido a la expansión en el Nuevo Mundo.

El tema político que se deriva de esta específica situación, continúa el autor, se inserta a su vez en el problema también nuevo del

(2) Maravall, José Antonio: «El descubrimiento de América en la historia del pensamiento político», *Revista de Estudios Políticos*, vol. XLIII, núm. 63 (mayo-junio 1952), p. 229.

papel que corresponde jugar a las comunidades autónomas, no como entidades aisladas que sobreviven precariamente en un mundo hostil y anárquico, sino como miembros responsables de una comunidad internacional de Estados soberanos.

Finalmente, a lo anterior se unirá un problema igualmente nuevo, privativo durante el siglo XVI de España. El problema político y social planteado por la adquisición, consecuencia de la conquista, más allá del océano de extensas tierras pobladas por naciones con las más diversas organizaciones políticas y sociales, diferentes radicalmente de lo hasta entonces conocido.

Esta coyuntura de crisis constitucional que vive Castilla en la primera mitad del siglo XVI estimulará y condicionará el desarrollo del pensamiento político español de esa época.

Fernández-Santamaría, como hemos apuntado, no sólo expone, analiza y relaciona el pensamiento político español con el pensamiento político europeo del siglo XVI, sino que además busca fijar su importancia en el contexto histórico en el que surge. Hay implícita en su obra una constante reivindicación del pensamiento español de la época.

Para el autor no tiene validez la postura de aquellos que menosprecian la aportación española en función de que no sobrevivió en los siglos posteriores. Considera que no es esa la óptica adecuada. Con su obra no busca poner de manifiesto en qué medida los pensadores políticos españoles fueron capaces de influir o no en las teorías políticas futuras, ni juzgar su valor a la luz de las doctrinas de moda en los dos siglos posteriores. Trata, por el contrario, de exponer lo que los españoles, dentro del contexto fluido y flexible tan característico del Renacimiento, formularon sobre las cuestiones básicas y fundamentales planteadas por la teoría y la práctica política de la época y cómo resolvieron los problemas concretos planteados por las circunstancias de su tiempo.

Tampoco es aceptable para el autor la crítica que con frecuencia se formula contra Francisco de Vitoria y la escuela de Salamanca, en el sentido de que sus ideas no son más que una tardía manifestación del escolasticismo medieval. Es indudable, reconoce, la enorme deuda que Vitoria y sus seguidores tienen con Santo Tomás, pero ello no debe maximizarse ni minimizarse. En primer lugar, los autores españoles acudieron no al escolasticismo de los siglos XIV y XV, sino directamente al vigoroso tomismo del siglo XIII. En segundo término, dichos autores no se limitaron a una pura y simple repetición de las ideas tomistas, sino que lo que adoptaron fue una metodología de probada solidez, que podía ser aplicable a la solución de los nuevos

problemas planteados por la época. La aportación de los teólogos-juristas españoles expuesta en sus justos términos cobra todo su valor.

Igualmente no es válida para este autor la interpretación formulada por algunos autores modernos, que consideran que la clave para explicar la, en su opinión, falta de significancia del pensamiento político español se encuentra en la pasividad interna de la España de ese período. La inexactitud de tal tesis es patente, pues la España de la primera mitad del siglo XVI es todo cambio y crisis, siendo precisamente esa especial coyuntura la que explica la riqueza y complejidad de las ideas que caracterizan el pensamiento español de esos años.

Precisamente, esa doble crisis constitucional, esa coyuntura particular de Castilla, explica la falta de continuidad del pensamiento español del siglo XVI, un pensamiento lleno de interrupciones y avances, de constantes descubrimientos y vías muertas, de puntos claves que pronto dejan de serlo, siendo sustituidos por otros. Y es que el pensamiento político español del Renacimiento es una constante respuesta a los cambiantes, acuciantes y nuevos problemas y hechos que vive España. Así, por ejemplo, se explica que en los años veinte del siglo XVI Alonso de Castrillo refleje un sentimiento de crisis y miedo respecto de las libertades de Castilla, en plena rebelión comunera, y que, una generación después, Juan Ginés de Sepúlveda, sin miedo a la pérdida de la identidad de Castilla, sea un apologeta de la idea imperial.

El dogmatismo que progresivamente irá ahogando la extraordinaria fertilidad del pensamiento español sólo empezará a tomar carta de naturaleza a partir de Trento.

En definitiva, Fernández-Santamaría considera que las aportaciones españolas constituyen una parte esencial de las especulaciones políticas del siglo XVI, y que son tan importantes y significativas como las realizadas por Erasmo, en su deseo de buscar el camino hacia una sociedad mejor, o por Bodino, en su esperanza de fijar un orden político para una Francia azotada por la guerra, o por Maquiavelo, en su intento de sentar los principios políticos que expliquen los infortunios de su amada Italia.

Como lo indica el título, la obra gira en torno a tres temas básicos del pensamiento político del Renacimiento. El Estado, con todo lo que supone en los momentos cruciales de su configuración e institucionalización en el sentido moderno y, en consecuencia, la problemática de la idea imperial en una España que con Carlos I y el descubrimiento y conquista de América se ve abocada a dar res-

puesta a tal realidad. La guerra, como problema que, si bien hunde sus raíces en la teoría medieval de la guerra justa, encuentra en las guerras de conquista americanas y en las guerras europeas una nueva dimensión que obliga a su reformulación, de acuerdo con las ideas traídas por el Renacimiento y la novedad del descubrimiento de pueblos ignorados durante la anterior historia europea, y adecuación a la nueva sociedad internacional que empieza a configurarse. La paz, contraposición de lo anterior e ideal buscado en un mundo eminentemente bélico, que el pacifismo erasmiano alzará a su más alta consideración y que encuentra, en última instancia, en la teoría de la guerra justa un instrumento para su realización. En relación y englobando esos tres temas, la cuestión de la comunidad internacional y la ordenación de la convivencia internacional en su seno.

La obra está dividida en dos grandes apartados. El primero, titulado «Constitucionalismo medieval, humanismo cristiano y neoescolasticismo», cubre el período 1516-1539. El segundo, «El debilitamiento del erasmismo», se ocupa del período 1539-1559.

Inicia su estudio con Alonso de Castrillo, que personifica la crisis constitucional que sufre Castilla con la coronación de Carlos I y que encuentra su máxima expresión en la rebelión de las Comunidades. El autor analiza la posición mantenida por Castrillo de oposición al Imperio y ante las Comunidades, con cuya «usurpación» de soberanía no está de acuerdo, exponiendo su teoría política. Planteado así el tema de la idea imperial, pasa a estudiar la teoría política de los que llama «los abogados del Imperio», Alfonso de Valdés y Juan Luis Vives.

Los problemas planteados por el descubrimiento de América y las respuestas que Vitoria y la escuela de Salamanca darán a los mismos es la siguiente cuestión que aborda. El problema crucial era el de reconciliar y armonizar, en una sola comunidad internacional, unas sociedades fundadas en premisas ajenas a la experiencia europea con el mundo familiar de la cristiandad. Ello suponía introducir cambios sustanciales en la concepción internacional dominante hasta entonces, con todos los problemas que esto acarreaba. Ni el humanismo cristiano ni el realismo político de la época se preocuparon de tal cuestión. Sólo el neoescolasticismo se ocupó de comprender y adecuar el fenómeno del descubrimiento. La clave la encontrarán estos autores en la renovación del concepto del *Ius gentium*. Este será no sólo el instrumento capaz de armonizar e integrar en una misma sociedad internacional mundos radicalmente distintos, sino que servirá también para integrar otro acontecimiento crucial de la época: la aparición del Estado soberano.

La expresión clara de lo anterior es Francisco de Vitoria. Fernández-Santamaría se ocupa de perfilar su nueva concepción de la comunidad internacional, su teoría de la guerra, formulada ante la conquista armada de las Indias por los españoles, y su teoría del poder político, comparando la concepción vitoriana con el pensamiento europeo de ese período.

Como complemento de la concepción vitoriana, estudia en breves pinceladas la teoría del poder y de la guerra formulada por Diego de Covarrubias.

Termina la primera parte ocupándose del impacto del pacifismo erasmiano en el pensamiento español y europeo. Su incidencia en la teoría de la guerra, en Vives y en el humanismo que representan Valdés, Rabelais y Moro son los puntos abordados en este capítulo.

El segundo apartado está centrado principalmente en la figura y obra de Juan Ginés de Sepúlveda. En ella estudia toda su concepción humanista del mundo y de la sociedad, así como las influencias clásicas que actúan sobre la misma. Una parte importante está dedicada a analizar su posición respecto de los indios americanos. Cuestiones como la racionalidad de los indios, la servidumbre natural, su capacidad para vivir en «sociedad civil» y su teoría de la guerra justa, aplicada al Nuevo Mundo, son objeto de cuidada consideración.

Junto a Sepúlveda estudia, en esta segunda parte, la literatura de los «espejos» de príncipes y la dedicada a los consejos y consejeros, de enorme desarrollo en nuestro país, y que viene a estar a caballo entre el Renacimiento y el Barroco. Los nombres de Carlos de Habsburgo, Antonio de Guevara y Fadrique Furió Ceriol son objeto de especial consideración.

Finaliza la obra de Fernández-Santamaría con una cuidada y completa bibliografía, que distingue fuentes primarias y secundarias, y con utilísimo índice temático y onomástico.

Creo que se puede decir que la obra de Fernández-Santamaría supone una importante y valiosa aportación al estudio del pensamiento político español del Renacimiento. Los diversos y variados temas y problemas que aborda, todos ellos insertos en el centro mismo del pensamiento renacentista, cobran, al ser estudiados conjuntamente y en total interrelación dentro de su contexto histórico, una nueva dimensión, ilustrativa de lo que es y supone el pensamiento español en el Renacimiento. No se trata, pues, de una obra más sobre este o aquel autor o sobre este o aquel tema, sino que estamos ante un trabajo que trata de darnos, y nos da, una visión y valoración de este pensamiento, conjugando para ello la aportación

concreta de un autor con la de los demás, y la de todos con el momento histórico, político y social, a nivel interno e internacional, en el que están inmersos.

La aportación de Fernández-Santamaría, como apuntábamos al principio, hay que incluirla entre los escasos, por desgracia, estudios del pensamiento español que sitúan a éste en su correcto y exacto contexto, procurándonos de esta forma una visión mucho más comprensiva y enriquecedora de las ideas de la época.

El hecho, por otro lado, de su publicación en lengua inglesa acrecienta aún más su interés, dado el escaso conocimiento que del pensamiento político renacentista español se tiene en los países anglosajones. Creemos que esta obra acrecentará el interés de los estudiosos de esos países por nuestro pensamiento político, contribuyendo a su correcta valoración con el contexto del pensamiento político universal.—*CELESTINO DEL ARENAL (Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Universidad Complutense. MADRID).*

LA MEMORIA INSUSTITUIBLE

«Está prohibido recordar». Para un uruguayo, para un latinoamericano que haya mantenido su conciencia alerta en los últimos años, esta condena es la culminación del «plan de exterminio» que ha caído sobre él. Entonces el rescate del pasado de rostros, nombres, palabras, constituye un auténtico acto de libertad. Toda la obra de Eduardo Galeano, especialmente su último libro (1), representa una apuesta a la memoria como salvación y como denuncia, como refugio y como arma. La memoria resume la lucha, las dudas, el agradecimiento, aun la supervivencia del individuo, y, a través de él, de una comunidad enfrentada al Sistema y sus emisarios. Ya en su anterior novela, *La canción de nosotros,* un personaje dice: «La muerte es eso. No poder recordar.» Pero la vida no debe ser sólo recuerdo; en ningún momento el autor propone el escapismo, ni siquiera como alivio de las tensiones y el sufrimiento.

Una de las mayores virtudes de *Días y noches de amor y de guerra,* que la hacen claramente la mejor obra de Galeano —comparable en otro plano a su *Las venas abiertas de América Latina,* ese monu-

(1) Eduardo Galeano: *Días y noches de amor y de guerra.* Ed. Laia, Barcelona, 1978, y Ediciones de la Casa de las Américas, La Habana, 1978.

mental testimonio de la memoria colectiva latinoamericana—, es la superación de cierto esquematismo ideológico de algunos cuentos de *Vagamundo*. La ambigüedad, la duda no se plantea sobre los hechos a los que se enfrenta ni sobre los principios que sustenta el personaje-narrador, sino sobre la calidad de la urdimbre humana que debe llevarlos adelante: «¿Seremos capaces de aprender la humildad y la paciencia?» A pesar del indudable heroísmo de unos, de la crueldad de otros, en muchos momentos todos parecemos cómplices y todos víctimas del Sistema.

Este libro es autobiográfico y, en principio, es una historia individual, desde la advertencia —«Todo lo que aquí se cuenta, ocurrió. El autor lo escribe tal como lo guardó en la memoria»— hasta la existencia de un yo (narrador-protagonista-testigo) omnipresente. Sin embargo, éste no constituye un héroe narrativo o, por lo menos, hay una rotación de esa categoría que es asumida por el protagonista de cada pequeña historia, personajes no recurrentes, pero que son «hombres y mujeres que me aumentaron el alma». A veces ni tienen nombre, con lo que surge la preponderancia de lo colectivo, el relieve de lo sociopolítico, no como simple «ambientación», o como denuncia panfletaria, sino en intercambio dinámico con lo individual, en un intento de atisbar la Historia.

El gran reto que tenía ante sí Galeano, asumido libremente y superado con inteligencia y creatividad, era trascender —sin traicionar su necesidad— la sucesión de recuerdos personales, insertándola en esa verdadera «historia universal de la infamia» que representa la acción del imperialismo, sobre todo en América Latina.

De esa implacable memoria surgirá la esperanza del futuro. En 1970 Galeano escribe en *Las venas abiertas de América Latina:* «La historia es un profeta con la mirada vuelta hacia atrás: por lo que fue, y contra lo que fue, anuncia lo que será.» Han pasado ocho años, la interpretación de la realidad no ha cambiado, por el contrario, se ha confirmado mediante el desarrollo de nuevas fases de degradación del Sistema y, correlativamente, de nuevas formas de dominación. La confianza última es la misma, pero la aproximación al tema es menos mecanicista, con más dudas e interrogantes, deteniéndose más en el transcurrir que en la culminación. Si la liberación y el triunfo son importantes para los pueblos, para el individuo, despojado del espíritu de competencia capitalista, es esencial *creer:* el *Che* «no vivió para el triunfo, sino para la pelea, la siempre necesaria pelea por la dignidad humana».

Esta variación puede o no responder a una diferente posición personal y política del autor, pero el resultado literario es un muy eficaz enfoque novelístico que, por ejemplo, pone en primer plano los aspec-

tos conflictivos de los sujetos de la narración. Estos son ante todo «pensantes», «interrogantes». Y a veces la tensión dramática puede estar mejor dada en una reflexión que en la acción del personaje. El narrador-protagonista, que luego de salir de su «segunda muerte» se diera cuenta de que había nacido para escribir, puede llegar a preguntarse: «Escribir ¿tiene sentido?» Y se responde dubitativamente: «quizá escribir no sea más que una tentativa de poner a salvo, en el tiempo de la infamia, las voces que darán testimonio de que aquí estuvimos y así fuimos».

Un cuidadoso desorden, entrañablemente ligado a sus emociones, es fatalidad del memorioso. Pero un gran escritor como es Galeano ofrece al lector las claves necesarias para una lectura inteligente. El texto está dividido en bloques breves, a veces de pocas líneas, frecuentemente con autonomía argumental, que pueden articularse de diversas maneras y de cada una de ellas resulta un todo coherente. Esta original estructura representa el marco más flexible y adecuado para contener el desarrollo nervioso y entrecortado del recuerdo. Acostumbrados como estamos al excelente manejo del lenguaje que ostenta en todas sus obras, Galeano nos asombra aquí con la creación de esa nueva textura novelística en la que también participa un peculiar juego lingüístico: la inserción de la expresión lírica en un lenguaje directo, casi siempre coloquial, alguna vez fríamente objetivo.

Uno de los principales mecanismos de cohesión textual es la recurrencia semántica, gramatical, fónica. Esta función textual determina en el libro que comentamos distintos subsistemas o unidades semánticas. Es decir, la repetición de determinados elementos crea varias series de esos bloques, constituyendo relaciones secuenciales claras.

Del punto de vista temporal se encuentran tres series:

1. Una progresión que abarca de mayo de 1975 a julio de 1977.
2. Ocasionales retornos a un pasado inmediatamente anterior que no va más allá de 1967.
3. La niñez, del protagonista o de los personajes.

Del punto de vista geográfico el escenario, aunque varíe, está dado en manera unitaria: se trata de la Patria Grande, América Latina. Buenos Aires, Guatemala, Venezuela, Cuba, aun el Uruguay natal, son accidentes de una voluntad abarcadora que va más allá del deseo individual, surge del destino mismo latinoamericano: unidos bajo la opresión, como ocurre, y unidos para la liberación, como ocurrirá.

En ese tiempo y en esos lugares se desarrollan las acciones evocadas. Los recuerdos van sirviendo de marco de la narración: «De la luz del crepúsculo salían atardeceres de otros tiempos.»

La dualidad amor-guerra del título se transforma en dualidades más esenciales: amor-muerte, vida-muerte, o sea, la sustancia misma del vivir del hombre. Galeano re-vive esa especial parcela de vida, propia y de tantos otros, a través del lenguaje. Y la organización textual mediante series como las ya mencionadas adquiere ahora una marca formal recurrente, el título. Así, *El Sistema* pautará a lo largo del libro la denuncia de los mecanismos económico-sociales dominantes y sus resultados: la desigualdad, el hambre, la dictadura, que a su vez conlleva el crimen, la tortura, el exilio, el miedo que a veces es simple compañero de la resistencia, pero otras degrada y es «asesinato del alma por envenenamiento». Un complemento de esa forma de denuncia, estilísticamente muy eficaz, es la breve serie *Noticias*, en las que el excepcional periodista Galeano utiliza las cifras, el lenguaje objetivo.

El amor en estas series aparece bajo dos aspectos: por un lado, el mundo de la infancia, propia o ajena, el recuerdo del asombro o el comienzo de la violencia, en *El universo visto por el ojo de la cerradura*. Por otro lado, el amor a la mujer, despojado de lo anecdótico, aparece bajo el sugerente título de *Sueños*.

Frecuentemente las historias tienen validez propia, no necesitan la relación con otras similares y basta la ubicación espacial y temporal para que adquieran su lugar en la vida del narrador. Desde *Buenos Aires, mayo de 1975* a *Calella de la Costa, julio de 1977*. En ellas se desarrollan «el amor y la guerra» en un tratamiento estrictamente narrativo que muestra esa inevitable dualidad en la vida de un latinoamericano de nuestros días. Las constantes de esas historias serán el amor al amigo, a la mujer, el coraje, el miedo, la muerte.

La identificación del sujeto del enunciado con el sujeto de la enunciación, la participación de personajes con nombres y apellidos reales, en unas determinadas ubicaciones espacio-temporales hacen identificables estas historias dentro de la Historia. Sin embargo, *Días y noches de amor y de guerra* no es una crónica aunque tenga mucho de testimonial. (No en vano ha merecido el *Premio Casa de las Américas* 1978, en la categoría Testimonio.) Esas pequeñas historias se convierten en confesiones, homenajes, lecciones; el narrador llega a prestar su memoria a la memoria de otros y así, por momentos, puede hacer surgir la verdad mítica de la realidad.

Se ha dicho que un escritor tiene que salir de sí mismo y encontrarse con el mundo, pero para serlo definitivamente debe volver hacia su interioridad y reinventar aquel mundo con el lenguaje. Galeano sostiene teóricamente la participación total del escritor, para él escribir debe ser «llegar al fondo de mí, y abrirme del todo y darme». Por

eso mismo es que «escribir era peligroso, como hacer el amor cuando se lo hace como debe ser». Además de decirlo asume el riesgo y el resultado es que el lector acepta la convocatoria —«Escribo, o sea: adivino, navego, convoco»—. El lector participa intelectual y emotivamente, se alinea contra la mentira y comprende cómo para todos la memoria puede ser «mi veneno, mi comida», reconstrucción del miedo y pedestal de la esperanza.—*HORTENSIA CAMPANELLA (Evaristo San Miguel, 4. MADRID-8).*

NICASIO SALVADOR MIGUEL: *La Poesía Cancioneril. El 'Cancionero de Estúñiga'*, Editorial Alhambra, Madrid, 1977.

El amplio estudio introductorio al *Cancionero de Estúñiga*, cuyo texto es de suponer aparecerá publicado en una entrega posterior, es el resultado de una tesis doctoral. Esto le confiere un carácter inconfundible de libro de consulta más que de lectura, cargado de notas, citas y precisiones minuciosas cuyo seguimiento por el lector es prácticamente imposible. No voy, pues, a sancionar o a enmendar ni uno ni veinte de los innumerables detalles que el profesor Salvador Miguel engarza en su libro. Simplemente, el libro «huele bien». Quiero decir que en sus páginas se trasluce una muy concienzuda labor de documentación bibliográfica con visos de haber sido consultada (cosa que desgraciadamente no ocurre siempre en otros casos) y un manejo sistemático de fuentes de primera mano. Este contacto directo con la realidad textual justifica el tono de crítica y hasta de desparpajo que adopta el autor ante afirmaciones ajenas que no por ser tradicionales y repetidas en manuales dejan de ser inciertas, cuando no falsas. Y creo que esto es sano y la única manera de salir al paso de tanto diletante y espabilado que anda por ahí haciendo ediciones «críticas» como churros.

Esta impresión de seriedad y de respeto al asunto estudiado es lo que primero llama la atención en el estudio del profesor Salvador.

Entrando ya en el libro, se reconocen cinco partes: I. La poesía cancioneril. II. El *Cancionero de Estúñiga*. III. Los poetas. IV. La poesía del *Cancionero de Estúñiga*. V. La pervivencia de la poesía cancioneril.

La primera se reduce a unas pocas páginas que no van más allá de la presentación del tema y la mención de los puntos de partida, fundamentalmente de índole bibliográfica: trabajos de Menéndez Pidal, O. Green, Riquer, Peter Dronke, Lewis, Bezzola, Aubrun, Rodríguez Moñino, Lapesa...

La segunda (pp. 15-45) recoge la descripción del códice del Cancionero, datos de fecha, lugar y autor del mismo y, en fin, esa serie de detalles imprescindibles en la edición del texto. Vuelvo a calificar el trabajo de minucioso y veraz, que es lo que se debe exigir.

La tercera y más amplia ocupa más de las dos terceras partes del libro (pp. 46-265). En ella se estudian, uno a uno, los poetas con cuyas composiciones se construyó el cancionero. Son cuarenta, la mayor parte de ellos mediocres artesanos del verso y con frecuencia del ripio. Pero eso son los poetas de cancionero: un parnaso de nombres en que lo que priva no son las individualidades poderosas, sino la «materia» poética comunal, en la que todos tienen derecho a poner las manos. Y, sin embargo, en el estudio de Salvador Miguel están esos cuarenta poetas perfectamente individualizados, con identidad biográfica, hasta el límite que permiten los datos exhumados por el investigador, que en más de una ocasión, como ocurre con Carvajal, Alonso Enríquez y Lope de Estúñiga, no son pocos. La confección de esas minibiografías viene avalada, como es lógico, por la lectura atenta de crónicas de la época, monografías recientes y, en algún caso, por un conato de documentación de archivo. Y digo «conato» porque no sería justo exigirle al autor exhaustividad documental en cuarenta biografías de hombres que, salvo unas pocas individualidades de relumbrón social (Santillana o el Almirante de Castilla, por ejemplo), no pasan de ser oscuros clérigos, grises caballeros de corte o vergonzantes paniaguados cuya única heroicidad fue construir un poema con remiendos y tópicos. De todos modos, aunque las «generaciones y smblanzas» de tales poetas estén en esbozo, las líneas fundamentales biográficas están bien definidas y dejan el camino trazado para su desarrollo monográfico.

Todo ello no me impide pensar que en el estudio de los cancioneros no es de interés primordial la reconstrucción de las biografías. Un cancionero colectivo es una bolsa común en que lo relevante no son las personalidades, ni siquiera sus rasgos poéticos distintivos, sino su fidelidad y tino en la realización de una «poética» colectiva o, valga la palabra, socializada, a veces explícita y sistematizada en alguna de las *artes* de la época y siempre latente en las estructuras profundas de los poemas. Creo, pues, hablando en lenguaje cinematográfico, que las biografías de los autores de cancionero exigen planos largos, reservándose los primeros planos para los motivos y recursos poéticos, compartidos con más o menos fortuna por los constructores de versos. Cuando se han leído varios cancioneros vemos cómo los nombres de los poetas emigran de uno a otro sin que se note mucho la diferencia. A lo más, lo que llama la atención

es la temática dominante, y esto es cosa del colector. (En este sentido, como apunta atinadamente Salvador Miguel, en el cancionero napolitano de Estúñiga se nota predilección por los temas amatorios frente a los didáctico-morales y religiosos, tan del gusto de los castellanos.) No niego, pues, el interés de las pesquisas biográficas, pero creo que deben ceder sitio al análisis de la Poética.

Es en la cuarta parte de su libro en donde el profesor Salvador aborda el estudio de la Poética. Estudia ampliamente la temática, sobre todo, como acabo de decir, la que priva en el cancionero: la amatoria. Y lo hace dentro de las coordenadas ya clásicas de los estudios de cancionero: es lo que hizo Rodrigues Lapa con los gallego-portugueses; Jeanroy, con los provenzales, y Le Gentil, con los castellanos. Me estoy refiriendo a los ritualismo del *amour courtois*. En este sentido, el análisis que hace Salvador Miguel y su aplicación al cancionero que le ocupa son perfectamente válidos. También lo es su tratamiento del procedimiento alegórico.

Echo en falta, no obstante, un estudio sistemático de los procedimientos retóricos. Es en esta dimensión formal en la que hay que ahondar con mayor intensidad, a mi parecer. Sobre todo, después del ejemplo soberano que nos dio María Rosa Lida en su estudio sobre Juan de Mena. Y digo que lo echo en falta no porque se vaya a esperar un nuevo arsenal de procedimientos retóricos en el cancionero de Estúñiga, sino para constatar cómo se cumplen en este cancionero las constantes formales de toda la poesía cancioneril. Parece ser que en la segunda parte, anunciada y no aparecida, de este estudio se prestará atención a ello.

Breve y denso es el tratamiento de la pervivencia de la poesía cancioneril, que ocupa la quinta y última parte del libro. Sobre todo, en una línea de contención expositiva y desarrollo bibliográfico, que es la que se debía haber seguido en un tema relativamente aclarado por la tradición erudita. El tema admite un desarrollo casi ilimitado, pero en el contexto del libro tiene los límites precisos.

No quiero ocultar mi adhesión a la labor realizada por el profesor Salvador Miguel. Cuando los que en algún momento hemos prestado atención a ese mundo fascinante y laberíntico de los cancioneros castellanos del Prerrenacimiento lamentamos que desgraciadamente aún sea de consulta obligada el demencial *Cancionero* de Foulché Delbosc, no tenemos más remedio que celebrar el cuidado prestado a uno de los cancioneros básicos, como es el de Estúñiga (*). Sólo

(*) Creo que, por lo que se entrevé en el estudio introductorio que estoy comentando, es de esperar una magnífica edición del *Cancionero* que supla a la ya inservible del marqués de la Fuensanta del Valle.

cuando se disponga de buenas ediciones, si no de todos sí de los cancioneros fundamentales (¡y disponemos de un centenar de cancioneros!), estaremos en condiciones de confeccionar un riguroso *corpus* cancioneril que dé la medida de lo que fue la intensa actividad poética del castellano preclásico.—*JOAQUIN GONZALEZ CUENCA (Colegio Universitario de Ciudad Real).*

G. CARLO ROSSI: *Leandro Fernández de Moratín, introducción a su vida y obra.* Ediciones Cátedra. Madrid, 1974, 150 pp. (traducción de Carlos Mazo del Castillo).

En esta época en que Moratín ha sido revalorizado y enriquecido con estudios muy precisos e importantes (1), hoy se añade al repertorio moratiniano esta monografía que evidentemente tiene un fin consumístico y divulgativo, por lo que nos parece que el autor no ha profundizado, según costumbre. Por ejemplo, en un estudio serio, los autores se hubieran basado al escribir la vida del dramaturgo en manuscritos y documentos archivísticos publicados casi en su totalidad en estos últimos años y habrían puesto de relieve el lugar y la importancia que tiene Moratín en la literatura de su tiempo y su actitud y comportamiento ante los advenimientos políticos de la época.

En el primer capítulo (pp. 11-20), al analizar la situación histórica de España, es una lástima que por haberse ceñido a unas nociones manualísticas demasiado elementales nos prive de su juicio personal y de relacionar la vida del dramaturgo con los acontecimientos históricos de la época que a pesar de no haber intervenido directamente en política está íntimamente ligado a ella, al haber gozado de la protección del Conde Cabarrús, del Marqués de Floridablanca, de Manuel Godoy y más tarde de José Bonaparte, y haber transcurrido gran parte de su vida en exilio; entre otras cosas hay algunos errores bastante graves, como la fecha (p. 11) del paso de Carlos III del trono de Nápoles al de España; paso que no fue efectuado el 13 de julio de 1760, sino in-

(1) *Diario (mayo 1780 - marzo 1808)*, edición anotada por René y Mireille Andioc, Madrid, 1968 (citaré *Diario*); *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín*, edición, introducción y notas de René Andioc, Madrid, 1973 (citaré *Epistolario*); John Dowling: *Leandro Fernández de Moratín*, Nueva York, 1971 (posee una excelente y completa bibliografía); *La Comedia Nueva en dos actos estrenada en el Teatro del Príncipe, de Madrid, 7 de febrero de 1792*, edición con introducción, notas y documentos de John Dowling, Madrid, 1970 (contiene los apuntes biográficos escritos por J. A. Melón); Hiedito Higashitani: *El teatro de Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, 1971 (análisis de las obras dramáticas de Moratín); Luis Felipe Vivanco: *Moratín y la ilustración mágica*, Madrid, 1972 (interesantes y originales comentarios e interpretaciones de la vida y obras de Moratín).

mediatamente después de la muerte de Fernando VI, ocurrida el 10 de agosto de 1759 (2), es también inexacto el juicio de que el reinado de José Bonaparte en Nápoles fuera «bastante tranquilo» (p. 17).

El capítulo tercero (pp. 33-47), dedicado a la biografía de Moratín, es muy defectuoso. Revelamos que ni aquí ni en ninguna otra parte del libro están indicados explícitamente el lugar y la fecha completa del nacimiento de Moratín, cuya partida de bautismo fue publicada por Emilio Cotarelo (3).

Destacamos algunos errores que podrían crear alguna confusión en el lector a que va dedicado el libro: en la página 36 nos presenta a Sabina Conti como la mujer de Antonio Conti, que era su padre, la cual se casó con Giovan Battista Conti, que era sobrino y no «hermano» de Antonio. Rossi no se ha dado cuenta de su contradicción en la página 73 al hablar de la oda «a la Virgen [...] en Lendinara (Estado veneciano)», dice: «compuesta para doña Sabina Conti, la dama madrileña, esposa del literato italiano Giovan Battista Conti»; probablemente se refiere a la nota 5 de las *Obras de don Nicolás y don Leandro Fernández de Moratín* (5). La amistad entre Melón y Moratín no pudo ocurrir —como se afirma también en la página 36— cuando Moratín tenía once años, es decir, en 1771. Melón no dice exactamente cuándo conoce a don Leandro (6), pero sí indica que ya se había muerto su padre (11 de mayo de 1780) y que vivía en la calle de Las Hileras (a donde se mudó el día 30 de junio de 1781); por lo tanto se puede afirmar que dicha amistad debió ocurrir entre estas dos fechas. Una confirmación la encontramos en el *Diario* el día 18 de febrero de 1781: aparece por primera vez «don Juan», que podría ser el mismo Melón.

Contrariamente a lo que se afirma en la página 38, la situación financiera de Moratín no fue «grave» después de la muerte de su padre.

---

(2) El paso de Carlos III al trono de España fue anunciado en Nápoles con un despacho del 22 de agosto de 1975. El rey dejó Nápoles el 6 de octubre de 1759.

(3) Emilio Cotarelo y Mori: *Iriarte y su época*, Madrid, 1897, p. 524. La partida de bautismo de Moratín figura en el libro 38 de bautismo, fol. 306, de la parroquia de San Sebastián, de Madrid.

(4) Vittorio Cian: *Italia e Spagna nel Secolo XVIII. Giambattista, Conti e alcune relazioni letterarie fra l'Italia e la Spagna nella seconda metà del settecento*, Torino, 1896, páginas 10 y ss.

(5) *Obras de don Nicolás y don Leandro Fernández de Moratín*, BAE, II, nueva edición, Madrid, 1944, p. 613, n. 5 (citaré BAE).

(6) Juan Antonio Melón: *Desordenadas y mal dirigidas apuntaciones*, Biblioteca Nacional, Madrid (= BNM), ms. 18666, 24, publicado parcialmente en *Obras Póstumas de D. Leandro Fernández de Moratín, publicadas de orden y a expensas del gobierno de S. M.*, Madrid (Rivadeneyra), 1868, III, pp. 276-388; estos apuntes fueron utilizados por Manuel de Silvela para escribir *La vida de D. Leandro Fernández de Moratín*, publicada en *Obras Póstumas* (de don Manuel Silvela), Madrid (Francisco de Paula Mellado), 1845, II; reeditado en *Obras Póstumas*, I, pp. 1-58; las utilizó también B. C. Aribáu en *La vida de don Leandro Fernández de Moratín*, BAE, pp. XXI-XXXVIII. Recientemente han sido publicadas por John Dowling: *Apuntes biográficos de Juan Antonio Melón en «La Comedia Nueva»*, ed. cit., páginas 23-39.

como lo han demostrado los Andioc en su edición del *Diario* (pp. 16-17). La amistad de don Leandro con Cabarrús no se rompió nunca y mucho menos por una caída en desgracia de Moratín ante el Conde (p. 40); quizá se halla confundido con la desgracia política del Conde Cabarrús después de la muerte de Carlos III. Moratín, durante su viaje a Francia en Inglaterra se paró en Bayona del 12 al 17 de mayo de 1792 a saludar a Cabarrús, que vivía en exilio. En las cartas que don Leandro escribió desde Italia aparecen a menudo saludos para el hijo de Cabarrús, «Domingo», y el Conde vuelve a aparecer en el *Diario* cuando al terminar su exilio regresa a Madrid. Don Leandro no pudo presenciar en París el asesinato de la Princesa de Lamballe, María Teresa de Savoie-Carignan, el 3 de septiembre de 1792 (p. 42), porque había salido de la ciudad el día 23 de agosto y estaba en Inglaterra desde el 26. El que Moratín haya visitado Pisa (p. 42) es sólo un error de la BAE que Rossi repite cándidamente, quizá por una excesiva buena fe, en la biografía incluída en la edición de la BAE. Por esta excesiva buena fe Rossi designa como compañeros de viaje de Moratín «casi siempre» (página 42), a don Juan Tineo, al que don Leandro conoció y visitó sólo en el casco urbano de Bolonia.

Existen muchas confusiones en los datos del nombramiento de Moratín como Secretario de la interpretación de lenguas (p. 43), la noticia le llegó a Moratín no en Algeciras, sino en Cádiz (Cfr. *Diario,* 5 de enero de 1797), el cargo fue solicitado a Godoy no por Melón, sino directamente por Moratín, como se ve en varias cartas y sobre todo en la de Bolonia del día 3 de septiembre de 1796 (Cfr. *Epistolario,* p. 213). Moratín sucedió no a Félix María Samaniego (1745-1801), sino a Felipe Samaniego (muerto el 15 de marzo de 1796). Este es un error repetido por otros autores.

Como Bibliotecario Mayor, Moratín no pudo salvaguardar el material de la Biblioteca Real, ni siquiera reunir el material disperso y mucho menos repercutir «ventajosamente para España» (p. 45) porque la Biblioteca en esta época estaba practicamente guardada, mejor que en servicio, en el Convento de la Santísima Trinidad de la calle de Atocha (7). Los restos de Moratín fueron transportados a Madrid y depositados, según F. Ruiz Morcuende (8), no en el cementerio de San Isidro (p. 47), donde fueron trasladados en 1900, sino a la Colegiata de San Isidro, actual catedral madrileña.

Quizá sean distracciones del traductor entre las múltiples que se observan el que la tertulia de la fonda de San Sebastián estaba diri-

---

(7) Justo García Morales: «La Biblioteca Nacional a través de la actuación de sus directores (siglo XVIII)», en *Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas,* XXVI (1955), pp. 58-62.

(8) Federico Ruiz Morcuende: *Teatro,* Madrid, 1949, pp. XXXVI-XXXVII.

gida por Juan Antonio Gippini, que en verdad no es más que el propietario del local, y que Napoli Signorelli, cuando tradujo cuatro de las obras de Moratín, «transcribe algunas escenas de la *Storia Critica*» (p. 133) en lugar de que Napoli Signorelli citó algunos pasos de las obras de Moratín en la *Storia Critica.*

Se podrían poner de relieve otras muchas imperfecciones, juicios inexactos y lagunas como, por ejemplo, la ausencia de la amistad entre Moratín y Goya y sus relaciones con Paquita Muñoz.

El capítulo IV, «Moratín entre la vida y el libro» (pp. 49-51), es una recopilación inútil de juicios ajenos, sin ninguna conclusión crítica o personal.

A partir del capítulo V inicia el examen de las obras de Moratín. Después de un bosquejo anodino y una sumaria referencia al *Diario* (Madrid, 1968, y no 1971, como Rossi indica en la página 146 de la bibliografía) analiza el *Epistolario,* para el cual demuestra no haber utilizado la edición de Andioc, a pesar de citarle en la bibliografía, aunque con fecha equivocada. Según Rossi, el *Epistolario* es importante, ya porque permite «conocer la índole de Moratín» —y esto es cierto—, ya porque «constituyen la prueba de la especial atención que dicho autor presta al teatro y a la gente de teatro» (p. 55), y esto no es exacto, como bien sabe cualquier persona que haya dado sólo una ojeada a las cartas de Moratín, en las cuales, como es obvio, se entrelazan y alternan los intereses y los motivos más variados.

En el capítulo VII (pp. 69-75), dedicado a la producción lírica, Rossi ha juzgado más oportuno seguir la división de la BAE que la última edición hecha por el mismo Moratín (9), de la cual se conserva un ejemplar corregido de mano del autor en la Biblioteca Nacional de Madrid (R. 2571-3). Aquí también la exposición es sumaria y carente de crítica, no faltan las imperfecciones; entre otras cosas no se puede considerar «un poemita muy breve» *La toma de Granada,* de seiscientos versos. Como de costumbre se repiten los mismos errores de la BAE: el nombre exacto del Rector (y no del «redactor», p. 72) del Colegio de San Clemente de Bolonia es Simón Rodríguez Lasso y no Simón Rodrigo Laso; hay que subrayar que los títulos de las varias composiciones son siempre incompletos o imprecisos.

Por lo que se refiere a las obras teatrales (capítulos VII al IX), observamos noticias muy sumarias, las comunes faltas de precisión y las impuntuales citas, que parecen revelarnos el escaso conocimiento que Rossi posee de las obras de Moratín. Por ejemplo, se afirma (pá-

(9) *Obras dramáticas y líricas de D. Leandro Fernández de Moratín, entre los Arcades de Roma, Inarco Celenio, única edición reconocida por el autor,* París, Augusto Bobée, 1825, tres vols.

gina 107) que don Leandro no asistió a la representación de la *Mogigata,* que el mismo Moratín niega en el *Diario* el día 19 de mayo de 1804: *«cum Pacita and mother, palco in + ubi representatio of Mogigata: placuit».*

Es sorprendente que no se haga ni siquiera mención del *Auto de fe de Logroño,* tan importante por el juicio de Moratín de las costumbres españolas.

La bibliografía es un poco lagunosa y defectuosa, a veces los títulos son imperfectos o colocados en un capítulo que no le corresponde, como, por ejemplo, el artículo de F. Lázaro Carreter, *El afrancesamiento de Moratín,* aparece colocado en el capítulo XIV, «Moratín, traductor», cuando en realidad tenía que incluirse en los capítulos I-II.

Se le ha pasado por alto incluir algunas obras clásicas e imprescindibles para cualquier estudio del siglo XVIII:

En el capítulo I: J. L. Alborg, *Historia de la literatura española, siglo XVIII,* Madrid, 1972; J. Arce, *El conocimiento de la literatura italiana en la España de la segunda mitad del siglo XVIII,* en «La literatura española del siglo XVIII y sus fuentes extranjeras», Oviedo, Cátedra Feijoo, 1968; A. Elorza, *La ideología liberal de la ilustración española,* Madrid, 1970; N. Glendinning, *A Literary History of Spain. The Eighteenth Century,* Dublín, 1972 (traducción española 1973); R. Herr, *The Eighteenth-Century Revolution in Spain,* Princeton, University Press, New Jersey, 1960 (traducción española 1971); H. Juretschke, *Los afrancesados en la guerra de la Independencia,* Madrid, 1962.

En el capítulo III, «La vida de Moratín», hubiera sido necesario tener en cuenta los estudios de:

J. C. Dowling, *La noticia de Leandro Fernández de Moratín sobre la interpretación de lenguas,* 1809, en «Hispanofilia», 20 (1964), páginas 49-54; R. Ferreres, *Moratín en Valencia (1812-1814),* Valencia, Centro de Cultura Valenciana, 1962; N. Glendinning, *Moratín y el Derecho,* en «Papeles de Son Armadans», 140 (1967), pp. 125-148; A. González Palencia, *Una ofuscación de Moratín,* en «Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid», X (1933), pp. 75-82; E. F. Helman, *The Elder Moratín and Goya,* en «Hispanic Review», XXIII, 3 (1955), pp. 219-230, y *The Younyer Moratín and Goya on Duendes and Brujas,* en «Hispanic Review», XXVII (1959), pp. 103-122; S. Melón R. de Gordejuela, *Moratín por dentro,* Cuadernos de la Cátedra Feijoo, 16, Universidad de Oviedo, 1964; M. Núñez de Arenas *Moratín y Cabarrús,* en «L'Espagne des Lumiers au Romantisme», París, 1963, páginas 347-51.

En el capítulo IV, «Moratín entre la vida y el libro», hay una excesiva concisión en las citas de las ediciones de conjunto de la obra

moratiniana en desuso en los repertorios bibliográficos, que se las suele denominarp or la corporación o el lugar donde han sido impresas. Por ejemplo: Edición de la Academia de la Historia, *Obras póstumas,* BAE. Nos maravilla que se le haya podido pasar por alto aquí y en todo el libro la edición de las *Obras dramáticas y líricas de don Leandro,* publicada en 1825 en París, que ya hemos mencionado.

En el capítulo VI nos sorprende una extraña presbicia de Rossi, que no haya visto dos artículos sobre la estancia de Moratín en la ciudad donde vive, Nápoles; uno de los cuales publicado en la revista del Istituto Orientale: F. Fernández Murga, *Pompeya en la literatura española* (de Marco Valerio Marcial a José María Alonso Cano), en «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», VIII, 1, 1965, pp. 11-16; E. Mele, *Napoli descritta da Leandro Fernández de Moratín,* Trani, 1906. Tampoco aparecen A. Farinelli, *Leandro Fernández de Moratín e il Caton Ticino,* en «Bolletino Storico della Svizzera Italiana», 1892; D. Lucatelli, *L'Italia agli occhi di un viaggiatore del secolo XVIII,* en «Famfulla della domenica», 1916; G. Roberti, *La musica italiana nel secolo XVIII secondo le impresione di viaggiatori stranieri,* en «Revista Musicale italiana», VIII, 1901, pp. 546-559; A. Mariutti de Sánchez Rivero, *Quatto spagnoli in Venezia,* Venecia, 1957; C. A. Vianello, *Teatri, spettacoli, musiche a Milano nei secoli scorsi,* Milano, 1941, pp. 160-164.

Es extraño que las ediciones de las obras de Moratín a las que se dedican varios capítulos (VII-XIV) no estén incluidas ni en la bibliografía ni en las notas a pie de página, ya sea en ediciones antiguas o modernas.

En el capítulo XV, «Moratín en su ambiente». E. Cotarelo y Mori, *Iriarte y su época,* Madrid, 1897; *Isidoro Maíquez y el teatro de su tiempo,* Madrid, 1902; *María del Rosario Fernández «La Tirana», primera dama de los teatros de la corte,* Madrid, 1897; C. Martín Gaite, *Usos amorosos del XVIII en España,* Madrid, 1972.

En el capítulo XVI, «Moratín y los italianos», sería conveniente añadir: J. Arce, *El conocimiento de la literatura italiana en la España de la segunda mitad del siglo XVIII, art. cit.;* V. Cian, *Italia e Spagna nel Sec. XVIII. Giambattista Conti e alcune relazioni letterarie fra l'Italia e la Spagna nella seconda metà del Settecento,* Torino, 1896; C. G. Mininni, *Pietro Napoli Signorelli: Vita, opere, tempi, amici. Con lettere e documenti ed altri scritti inediti,* Città di Castello, 1914; P. Napoli Signorelli, *Addizione alla storia critica dei Teatri antichi e moderni,* Napoli, 1798; *Il Barone, Commedia di Don Leandro Fernández de Moratín. Traduzione inedita del professore PNS,* en «Anno Teatrale», Venezia (1806), vol. III, t. 2; *La Commedia Nueva. Commedia in due atti in prosa. Tradotta dallo spagnuolo da PNS,* en «Opuscoli vari», Napoli

(1795), IV, pp. 1-54; *La Bacchettona. Commedia di Leandro Fernández de Moratín. Traduzione inedita di Pietro Napoli-Signorelli*, en «Anno Teatrale», Venezia (1806), III, t. 8; *Il vecchio e la giovane. Dramma di L. F. M. Traduzione inedita del dottor Pietro Napoli-Signorelli*, en «Anno Teatrale», Venezia (1805), II, t. 8.

Para terminar, ponemos de relieve la gravedad de que Rossi ni siquiera haya hecho mención de los manuscritos de Moratín (a excepción de una referencia en el *Diario*, p. 53, n. 1) que se conservan casi todos en la Biblioteca Nacional de Madrid al alcance de cualquier persona.

A pesar de las lagunas y deficiencias, esta monografía es siempre una contribución a la difusión de Moratín, tan de moda; aunque una vida de Moratín falta por hacer con los últimos documentos, que basta sólo leer e interpretar.—*BELEN TEJERINA (General Sanjurjo, 34. MADRID).*

SALVACION Y EVACUACION: LOS SENTIDOS EQUIVOCOS DE LA ESCATOLOGIA RECONCILIADOS EN «MI TIO ATAHUALPA»

Nos impresiona inmediatamente la palabra «escatología» en español por su ortografía, que presenta una ambigüedad no existente en inglés. En esta lengua se distinguen claramente los dos vocablos, *scatology* y *eschatology*; sin embargo, la equivocación potencial en español determina cierta unión de sentido y propósito filosófico y excrementario que predomina en una novela muy moderna, pero muy de estirpe clásica: *Mi tío Atahualpa*.

La tradición de expresar física o verbalmente una función biológica y natural es de antecedencia antiquísima, que aparece en la primera novela del Occidente, *La Odisea*. Recordando la escena magistral en la gruta de Polifemo vemos resaltar el cuerpo descomunal emborrachado entre sus quesos y ovejas y el vino exquisito de Odiseo, quien hace sus planes de escape. Después del banquete humano del Cíclope, que termina vomitando pedazos de los compañeros del griego, éste prepara el palo con que cegará al gigante. Además de los vómitos, presenciamos otro detalle escatológico cuando el héroe esconde el arma que los llevará hacia la salvación bajo uno de los muchos estercoleros esparcidos por la cueva. En la misma épica hacia el final, Homero nos pinta una

escena llena de ternura en medio de otro estercolero: es el encuentro con Argos, perro fiel de Odiseo, que está tendido y abandonado sobre el fimo de mulos y bueyes. Después de diecinueve años de separación muere el can reconociendo a su dueño. El punto de contacto íntimo entre los dos significados de la palabra «escatología» ya está establecido en *La Odisea.*

En el mundo literario europeo tenemos que mencionar *en passant* los resortes escatológicos rabelesianos, dantescos, los de Swift, etc. Nuestra literatura hispánica también en las obras más clásicas contiene la escena inolvidable de Sancho Panza, la de Areusa en *La Celestina* y las purgas y sangrías en *El Periquillo Sarniento* y en *Pito Pérez.* Al llegar a la Nueva Narrativa, se destaca García Márquez con su Coronel, que vive en «Este pueblo de mierda» (título rechazado por los mandamás editoriales de paladar victoriano), y su Patriarca, quien vive, como Polifemo, cómodamente en medio de los residuos expelidos por los animales. En *Rayuela,* Berthe Trépat queda con su recuerdo feculento, mientras muere Rocamadour sumergido en su excremento, como el crío en *La isla virgen,* de Aguilera-Malta, expira también durante la fuga de los padres cholos que tratan de escaparse del patrón y de la isla devoradora.

Esto nos conduce precisamente al terreno ecuatoriano, donde entre la ironía simbiótica de disentería y hambre surge el indígena en su miseria de las páginas trágicas de *Huasipungo* para aparecer algunos años más tarde en la novela de Paulo de Carvalho-Neto, donde consigue por fin el cholo su reivindicación literaria. En esta novela la pobreza y su manifestación escatológica llegan a un nivel ideal para reconciliar las sugestiones equívocas en la ortografía castellana de las dos palabras distintas y, a la vez, tan semejantes. La novela *Mi tío Atahualpa,* donde se recoge la tradición hispánica con todo su sabor picaresco, su romancero, su épica, y su indigenismo, es la creación de un brasileño, que se ha transformado aquí en colega de la Generación del Treinta, precursores ecuatorianos de la narrativa contemporánea. Calvalho-Neto, quizá, se deja arrastrar por ese «jeito» brasileño, ese temperamento tan indefinible como el sentimiento de «saudade» que le dio la inspiración para escribir esta joya. Quizá es también la influencia del dicho popular de ese país mágico-real de habla portuguesa con que se cristaliza humorísticamente la desgracia del hombre indigente cuya salvación aún hoy parece ser fantasía:

Quando merda tiver valor,
Pobre nasce sem cu.

Carvalho-Neto divide su historia contada en la primera persona entre Atahualpa Sobrino y su tío del mismo nombre. Los dos tienen

el distinto honor de haber servido como pajes en una embajada en Quito. El humor abunda reverberando en homicidios, orgías, drogas, borracheras y fornicaciones (para mencionar sólo algunos excesos), mientras que los detalles naturalistas y escatológicos se explayan para forjar un ligamiento entre ésta y varias obras clásicas, sobre todo *La Odisea.*

La materia excremental en *Mi tío Atahualpa* funciona por la mayor parte en tres planos verbales y en un plano físico. Existe la interjección que usa el tío como cualquier individuo frustrado, y el vocablo se convierte en metonimia en boca del curandero don Simón con «su rabia de siglos» que utiliza la palabra cuando se refiere a los ricos blancos: «el mierda ése» o «esos mierdas». Por otra parte, las alusiones al embajador frecuentemente son: «ese saco "e mierda"». Pero más importante es el empleo de la voz fecal por Atahualpa Sobrino y el papel que desempeña en el rito de pasaje iniciativo o regenerativo. Por medio de la expresión escatológica empieza Atahualpa Sobrino el ascenso hacia la salvación logrando resucitar después de una forma de muerte espiritual y social.

Durante una fiesta verbenera en la Embajada, se embriaga el indio joven que ha reemplazado a su tío, ya muerto. Se deja llevar al mundo de la imaginación épica, de lucha entre moros y cristianos, donde transforma el ambiente en un campo de batalla donde se oponen *católicos e infieles. Termina la fantasía en una orgía* sexual en que participan los invitados y, finalmente, en el azotamiento y encarcelación del cholo inocente. Aquí en la prisión empieza Atahualpa Sobrino a desarrollar su conciencia. Decide no ser «indio pendejo» como lo fue su tío, y ante los ojos de otro prisionero que es «revolucionario pendejo», doctor Zaguala, se quita la indumentaria servil, pronunciando al mismo tiempo la palabra mágica:

> —¡*Mierda!*
>
> Fue el primer «mierda» que dije en mi vida, así con esa manera abierta. «Mierda» que me estaba pareciendo a un blanco sin ser un blanco. Eso fue lo que pensé. Entonce' pue, lo primero que me saqué: esos guantes. Y se los tiré contra la pared, 'iciendo:
>
> —¡Una mierda!
>
> Y luego el chaleco. Se lo tiré contra el suelo:
>
> —¡Dos mierdas!
>
> La camisa. Se la tiré contra la cama:
>
> —¡Tres mierdas!
>
> Yo temblaba, temblaba. Ahí fueron los pantalones. Se los tiré contra la cara del señor Zaguala:
>
> —¡Cuatro mierdas!

Y él inmóvil, boquiabierto. Y al fin, pue ¡al fin! esos zapatos 'e porquería. Se los tiré contra las rejas de hierro:

—¡Mil mierdas! (1).

Sin parar detenidamente en el simbolismo de los números debemos fijarnos por lo menos en la referencia milenaria. Es una alusión que atañe escatológicamente al Milenio y a la salvación del Hombre cuando reinarán la Paz y la Felicidad. En este acto purgativo (si se permite el juego de palabras), Atahualpa Sobrino inicia su liberación o renacimiento. En efecto, se queda desnudo, y comienza su nueva vida volviendo a ser indio «'e lo' legítimo'». Como si fuera bautismo, le pide el poncho al soldado cholo, el poncho que representa lo básico y lo tradicional, muy semejante al vestimento de Cristo, llevando a Atahualpa hacia sus raíces antiguas, hacia su principio nuevo mediante el fin iniciado por la expresión mística de la palabra intestinal. Además, quitándose el uniforme de sirviente al compás del vocablo excrementario, se nota en la acción violenta y peristáltica de tirar la ropa el reflejo del acto de vomitar simbólicamente. Es decir, lo que Atahualpa no ha podido digerir o asimilar ni en su soma, ni en su espíritu, lo arroja. En efecto, materia vómica es el papel de indio aculturado, de indio pendejo.

Pero el acto de vomitar no es sólo imaginario o tipológico. Atahualpa Sobrino corrobora la asociación de las costumbres extranjeras de los blancos o ricos con algo indigestible. Vehículo de transporte mágico es el coche del embajador que lo lleva a Atahualpa hacia la existencia anhelada de los blancos. Por otro lado, el auto es también el Pegaso con que se escapa libertado de la cárcel por sus amigos, transportándolo a la verdadera salvación física. Su primer contacto con el automóvil lo enferma, y se presenta al hospital donde quedan los restos de su tío, llevado allí por los dueños. Escándalo de inmundicias, ensuciado y fétido, el indio en su apariencia pronostica su propio corrupción en compañía de la clase alta. Al fin, en el mismo coche después de sus aventuras, viajando y rodeando las montañas del Ecuador, se marca otra vez. Pero esta experiencia no le produce vómitos; sale del carro, bebe el agua cristalina de una fuentecilla de piedras, se moja la cara y se siente mejor. Cuanto más se aleja de las perversiones poco naturales de los ricos, tanto se purifica; cuanto más se vuelve indio, tanto más recobra su salud.

Lo ajeno, lo extranjero y su relación con el cholo sobrepasa los límites del Ecuador para compartir cómicamente la tradición indí-

---

(1) *Mi tío Atahualpa* (México, Siglo XXI Editores, S. A.), p. 228.

gena, y esto también se efectúa escatológicamente. En la Embajada toda la familia, desde la vieja madre hasta el desgraciado perro, participan en las actividades perversas, según le cuenta el tío al sobrino. Entre las compulsiones que tiene el embajador, hay la imitación desorbitada de lo francés, sea en nombres, decoración o alimentos. Si la familia no indica cariño entre sí, lo consigue un resorte escatológico que depende del perro, Volterr. Después de cumplir con su deber forzado y regular bajo las sábanas de la vieja embajadora, sube a la mesa donde vierte su asco en la sopa que el tío Atahualpa ha preparado para el embajador. El cholo socarrón, respondiendo a los encomios del dueño, le dice que es una sopa de queso francés a la quiteña. Aunque el viejo hace importar queso, sigue Atahualpa sacando el ingrediente indispensable del pobre Volterr. Aquí recordamos *La Odisea* y el papel que juega el producto lácteo y sus creadoras. Todo el episodio con el gigante que, en efecto, inicia Odiseo complica la existencia del griego como se complica asimismo la vida del cholo. Los dos, Odiseo y el tío Atahualpa, dependen de un animal que se relaciona con el queso producido interiormente por la bestia. Las ovejas del Cíclope son también la manera de escape para Odiseo y para el indio es otro animal peludo (su nombre español es «Bolita») que lo salva. El nexo escatológico, efectivamente, se forja por un «Agnus Dei, qui tollis peccata mundi...». Metafórica o físicamente el animal inocente sirve para redimir al pecador.

Como la muerte niveliza a indio y rico, de igual manera irónica los reúne el excremento o la manifestación escatológica. Se impone esta alianza inconscientemente en *Mi tío Atahualpa* mediante la francomanía del embajador y los deberes del sirviente cholo. Como le agrada Atahualpa con la comida por un orificio, eróticamente le complace aplicándole sus supositorios por otra abertura. En una ocasión la ceremonia de satisfacción para el viejo llega a ser oportunidad de una venganza ancestral. Por otra parte, el abuso físico del dueño tiene un aspecto simultáneamente grotesco y tierno que une físicamente en la intimidad intestinal al pueblo oprimido y su opresor: cuando en el acto de limpiarle el dedo ensuciado usa el embajador perfume francés. Aquí se recuerda la base de los perfumes más excelsos, y pensamos, por ejemplo, en la contribución (irónica otra vez) de las fieras como la civeta, cuyas glándulas producen la secreción preciosa recogida en un saquillo que se halla en el ano del animal seudofelino. Entrecruza esta imagen con el epíteto feculento usado por los dos Atahualpas para el embajador: «saco 'e mierda'».

El nexo más interesante se forja entre este episodio verdaderamente excrementario con la escena del sobrino en la cárcel. Ambos

indios se acercan a un rito de purificación y en el sentido muy literario la escena de los supositorios es un rito de pasaje para el tío:

> ...Mi tío sacó la cajita 'e supositorio' de un cajoncito del sofá-cama y le puso el primero con rabia, pensando «Este por la Historia Universal».
>
> —¿Ya está? —preguntó el embajador.
>
> —Espérese —dijo mi tío. Y le puso un segundo supositorio, con más rabia, pensando: «Este por los Inca'».
>
> —Gregorito, ¿qué haces? (2).
>
> Cogió un tercero supositorio, bien grandote. Al embajador ya le faltaba el aire:
>
> —Gregorito, me duele.
>
> —Aguante lo más que pueda.
>
> Y le metió este tercero, corchándole bien con mucho voleo de dedo y una rabia de mil años, pensando: «Y éste por to'os los indios que se mueren de hambre» (p. 39).

A pesar del número trinitario con su valor redentivo y la referencia milenaria, emerge el tío con su dedo ensuciado y poco purificado.

> —Mierda.
>
> Si era mierda de verdad, pue. Se acordó de don Simón, el curandero, que vivía 'iciendo mierda por cualquier cosa. Y quedó confundido, porque no quería parecerse a don Simón. La «mierda» que dijo fue con un sentido diferente (pp. 39-40).

En este episodio la palabra escatológica pierde su significado simbólico y mágico, su valor místico en boca de un infiel que es el tío Atahualpa viviendo y muriendo para imitar las costumbres de los blancos. Y el sacrificio del viejo también ha sido en vano, aunque trata el dueño de lavarle el dedo con todo remordimiento empleando perfume francés en la pileta del bar. Todo este acto «purgativo» de bautismo se hace sin agua. Con este propósito Carvalho-Neto emplea la palabra «pileta», que tiene su sentido religioso de receptáculo de agua bendita. Pero en vez de ser un rito de purificación para limpiarse el héroe, se contamina más; ya no hay salvación para el tío.

Todo es posible en *Mi tío Atahualpa* con la técnica escatológica del escritor hasta resucitar la Muerte misma, epíteto ganado por el hijo del Embajador, Píter, cuando Atahualpa Sobrino lo llama «Comadre Muerte» por su porte sonámbulo al joven que anda desilusionado e hipnotizado en medio de los acontecimientos en su casa. Sin embargo, sale redimido el niño Píter, dejando de ser «Comadre Muerte» para Atahualpa cuando se convierte en compadre de verdad y

(2) Así lo llama por despreciar su nombre legítimo.

revolucionario «'e lo' legítimo'». Todo es posible, aun el Milenio y la redención de las masas cuando se rinde Satanás ante las huestes del «Agnus Dei» durante la visión apocalíptica con que termina la novela victoriosamente bajo la égida talentosa del autor. Carvalho-Neto, con su dominio de los conceptos y funciones escatológicos, sin duda ha producido un ejemplo magistral de la literatura contemporánea y, sobre todo, de la narrativa hispanoamericana.—*CLEMENTINE C. RABASSA (Medgar Evers College. CUNY. 1127 Carroll St BROOKLYN, N. Y. 11225, USA).*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

LUIS GUSTAVO ACUÑA LUCO: *Flecos de mi poncho,* Seresa, editor, Madrid, 1977.

La poesía de Luis Gustavo Acuña Luco es una poesía profundamente enraizada en la experiencia vivida. Una voz unida a su tierra americana de donde extrae todo un potencial telúrico que sabe comunicar a través de sus poemas. La nostalgia es en estos poemas la vertiente emocional que los dinamiza.

Luis Gustavo Acuña Luco es un poeta chileno afincado en Alemania, y desde esa lejanía de su tierra revive circunstancias, objetos y paisajes. El profesor Muñoz Cortés, al referirse a la poesía de Acuña Luco, ha dicho: «La palabra poética de Luis Gustavo Acuña Luco es cotidiana, profunda y solitaria. En ella se remansa un gusto por el ornato, como noble fidelidad a las líneas del modernismo que ahora vuelve a guiar a poetas jóvenes, y una experiencia íntima en la que el espíritu descubre nuevos mundos. En medio de un ambiente lingüístico distinto, en alejamiento de vida literaria, Acuña anima cada día la llama de su poesía y ella alumbra y da calor de hogar a esta sangre del espíritu que es la lengua española.»

Acuña usa como medio para entregarnos su experiencia poética el soneto; en él se nos muestra, a través de una temática referencial a su tierra, con seguro dominio. En sus poemas asistimos a una devoción por la palabra que busca manifestarse como medio real de un acontecer comunicativo de diáfano contorno.

Un libro cargado de añoranzas expresadas con hondura y riqueza de imágenes.—*G. P.*

VARIOS AUTORES: *Cuerpo plural*, Ediciones La Gaveta, Caracas, Venezuela.

Es este un libro nacido de un deseo compartido por un grupo ante la actividad literaria. Sus autores son integrantes del Taller de Expresión Literaria de la Universidad Simón Bolívar, creado por su propia iniciativa en el año 1976. Para muchos que piensan que las ciencias exactas están alejadas de la poesía, el Taller de Expresión Literaria podría ser un ejemplo de lo contrario, ya que este libro se puede decir que ha nacido al amparo de ellas, en el aula 201 del edificio de Matemáticas y Sistemas.

Fuera de dar cuerpo a este libro, los componentes del taller han editado una revista que lleva el nombre de la editorial, *La gaveta.* La muestra del esfuerzo que se nos da en este libro es una muestra que habla por sí sola; en los trabajos que lo integran se encuentran representadas las más variadas técnicas y corrientes expresivas.

Extraemos de la presentación de Juan Calzadilla algunas palabras que definen los propósitos de los integrantes del grupo: «Mediante la participación colectiva, el texto deriva hacia significaciones plurales indicadas por la operación múltiple del equipo, y propicia la identificación de los que intervienen en las búsquedas. El trabajo colectivo es el eje motriz de una escritura en marcha.» *Cuerpo plural* es una antología que recoge trabajos literarios de: Emilio Briceño, Juan Calzadilla, Gustavo Guerrero, Elvira García, Antonio López, Julia Marina Müller, Miguel Angel Piñero, Tomás Richter y Alejandro Verderi.—*G. P.*

JULIA PRILUTZKY FARNY: *Antología del amor*, Editorial Plus Ultra, Buenos Aires, 1978.

Nos encontramos ante una poetisa dotada de una actitud de profunda transparencia emocional. La suya es una poesía sin estridencias y que, no obstante, logra una expresión capaz de comunicarnos todo un mundo de experiencias. Se puede decir que la voz de Julia Prilutzky logra abrirse en una gama de amplia resonancia cargada de significado poético.

Desde su primer libro, *Viaje sin partida*, 1939, la crítica argentina no ha escatimado elogios en reconocer su poesía como una de las voces importantes dentro de la lírica de su país. En este sentido pueden citarse las palabras con que a ella hace referencia Juana de

Ibarbourou: «Es uno de los grandes poetas de la Argentina actual. Ha vencido la canción blanda, el suspiro, la sonrisa mielada, la actitud romántica, todos los elementos de la antigua caza del amor y del éxito. Esta Walkyria se yergue en el extremo sur del continente americano como uno de esos árboles sagrados de belleza que en las islas del delta del río Paraná, cubierto de flores y espinas, puede ser el símbolo de la actual hora del mundo.»

El volumen se encuentra dividido en siete partes, las cuales le dan forma y contenido desde una temática variada y rica. En ellas Julia Prilutzky recoge varios títulos de sus anteriores libros: *Viaje sin partida, Intervalo, Sonetos, Comarca, Este sabor de lágrima* y *No es el amor.—G. P.*

ROBERTO GONZALEZ ECHEVARRIA: *Relecturas,* Monte Avila Editores, Venezuela.

Pensamos que es imposible sustraerse al interés que este libro contiene. En estas *Relecturas* Roberto González Echevarría no pretende sumergirnos en un coto de conocimientos tendientes a subyugarnos ante hallazgos definitorios en relación con la obra de unos autores determinados. Pero de esa actitud, casi en sordina, podemos deducir todo un bagaje de información y de aportes, y todo esto nos llega sin alharacas metológicas, sino como una transferencia de tensiones emocionales producidas por la lectura detenida de unas horas.

En una de las partes del prólogo, Roberto González Echevarría nos ilustra sobre la forma como ha encarado los trabajos que componen el volumen: «Por 'relectura' me refiero no sólo a la obvia pluralidad de trabajos aquí contenidos, sino al procedimiento y método que presupone cada uno de ellos. Quiero indicar por 'relectura', de la forma más modesta posible, aquella lectura llevada a cabo con la lentitud y minuciosidad del académico en el mejor sentido (espero) de la palabra. No se trata de una lectura evaluativa, ni de una impresión, sino del intento de leer obras, algunas de ellas no sólo modernas, sino de última hora, como si fueran ya clásicos.»

Estamos ante una serie de aproximaciones surgidas de la espontaneidad del encuentro, de la relación inmediata, y este espíritu se halla presente en todos los ensayos, breves, pero a la vez densos. Algunos de los trabajos que dan forma a este volumen son los que siguen: *José Arrom, autor de la relación acerca de la antigüedad de los indios; Ironía y estilo en 'Los pasos perdidos'; Apetito de Góngora y Lezama; Memoria de apariencias y ensayos de 'Cobra'; 'Concierto barroco' y la memoria del porvenir,* entre otros.—*G. P.*

TITO CACERES: *Temas y estilo de «El rayo que no cesa», de Miguel Hernández*, Ediciones del Fondo Editorial Universitario, Arequipa, Perú.

A la no escasa bibliografía sobre la obra de Miguel Hernández viene a sumarse ahora este trabajo de Tito Cáceres, el cual se sustenta en un profundo y documentado análisis de *El rayo que no cesa*. El trabajo es un recorrido por el conjunto de poemas en el cual se aborda toda una problemática en torno a la creación del gran poeta de Orihuela. Abren el ensayo unas precisiones sobre el texto de *El rayo que no cesa*, en las cuales se nos muestran toda la serie de transformaciones que fue experimentando hasta su versión definitiva *(Imagen de tu huella*, 1934; *El silvo vulnerado*, 1934). Sobre este libro nos dice Cáceres: «Con *El Rayo...* Hernández triunfa definitivamente en los círculos intelectuales de Madrid, lo que equivalía a su consagración total. A partir de este momento, Miguel Hernández dejará de ser el tímido 'aldeano' que se asomaba a un mundo extraño de oropeles y pasará a ser un crítico melancólico del mundillo literario cuando recuerda a su pueblo; pero paradójicamente se sentirá ligado a la metrópoli (...). Esta dualidad de sus sentimientos hará de *El Rayo que no cesa* una obra capital para comprender esta etapa de la vida del poeta y para profundizar en el estudio de sus obras posteriores.»

El aparato crítico con que trabaja Tito Cáceres y la forma como éste es utilizado hacen de este estudio una pieza de indudable valor para los estudiosos de la obra de Miguel Hernández que hallarán una serie de confrontaciones con otros estudios. El lector de este trabajo podrá discrepar con muchas de las aseveraciones contenidas en él, pero deberá reconocer la búsqueda de una claridad de planteamiento tendiente a la interpretación de la obra de Hernández.—*G. P.*

LUISA VALENZUELA: *Aquí pasan cosas raras*, Ediciones La Flor, S. R. L., Buenos Aires.

La ciudad es en realidad la protagonista de estos cuentos de Luisa Valenzuela. La ciudad es el ente que va marcando la existencia de los seres que se tornan engranajes de sus designios y poco a poco personajes inmersos en un clima que rige la incongruencia. En estos cuentos la realidad se va alterando hasta desembocar en una realidad otra, más densa, más sujeta a la conjetura, es decir, una realidad literaria que no ha perdido su cordón umbilical con la realidad frontal

que envuelve al individuo y lo convierte en juguete de una totalidad ciudadana.

Los relatos de Luisa Valenzuela obtienen su fuerza de esa atmósfera que ella logra con un gran dominio de los elementos narrativos, en los cuales el elemento sorpresivo es el gran condicionante. *Aquí pasan cosas raras* nos hunde en lo imprevisto y a la vez nos sacude con hechos aparentemente cotidianos donde el absurdo se nos transforma en un hecho incuestionablemente real. En estos cuentos existe una serie de verdades enmascaradas que nos acechan desde todos los rincones de lo cotidiano, alterando el entorno, comprometiéndonos con todo lo que sucede y les sucede a unos personajes encerrados en unos límites, los de la ciudad, que les hunde en su huracán de actitudes paranoicas hasta convertirlos en seres asaltados por un continuo preguntarse sobre sus propios actos.

Nos gustaría poder adentrarnos en una mayor matización de los valores que este libro contiene, pero no cabe duda que esto nos llevaría a un más amplio y detenido comentario. Bástenos señalar que en este conjunto de cuentos que integran *Aquí pasan cosas raras* nos hallamos ante un escritor dotado de un gran dominio y, a la vez, de una gran capacidad expresiva.—*G. P.*

JOAQUIN MARCO: *Esta noche,* Editorial Ambito Literario, Barcelona, 1978.

La poesía de Joaquín Marco es, sin duda, una de las expresiones más elocuentes de la poesía contemporánea española. Su apasionado indagar está unido a todo un grupo de poetas que en los últimos años han conformado las características de una forma de encarar el hecho poético desde una perspectiva hasta cierto punto divorciada de las constantes expresivas que se dieron recién terminada la guerra, y que de una forma o de otra siguieron constituyendo hasta algunos años atrás unas constantes.

Joaquín Marco, en este su último libro de poemas, nos da muestra de la apertura en que se mueve su poesía; una constante actitud esclarecedora dimana de toda su obra ante el fenómeno poético. Desde su primer libro, *Fiesta en la calle,* pasando por *Abrir una ventana a veces no es sencillo,* 1965, su voz se ha ido decantando dentro de una comunicación con su propio sentido interno. Dentro de su propio núcleo aglutinador de experiencias se produce la transferencia de la tensión emocional, y de aquí se nos abre en un continuo emerger de imágenes desnudas de todo retoricismo, pero cargadas de vivencias.

Esta noche es, a nuestro juicio, un conjunto de poemas de una profunda significación dentro de la actual poesía española. Tal vez la proximidad con su poesía no nos permita calar hasta el fondo de su significado como alcance de un desarrollo expresivo.

Es este un libro que redondea y amplía muchos de los logros contenidos en otros libros de Joaquín Marco. Un hermoso libro en el cual lo poético surge de su propio rigor textual.—*G. P.*

JOAQUIN GALAN: *Blas de Otero, palabras para un pueblo,* Ambito Literario, Barcelona, 1978.

En muchas ocasiones no bastan los buenos propósitos para querer dilucidar el contenido y la proyección de una obra poética. La realidad de ese contenido y la visión real de su proyección deben ser analizados desde una angulación que permita la mayor lucidez.

Lucidez y buen empleo del aparato crítico son los elementos que Joaquín Galán maneja en este exhaustivo trabajo sobre la poesía de Blas de Otero. Al profundizar en los aspectos creadores que envuelven la poesía de Blas de Otero, Galán no parte solamente de unos supuestos emocionales, sino que busca los hechos y circunstancias generadores de una actitud del poeta en relación con su entorno.

El trabajo se encuentra dividido en tres partes. En la primera nos encontramos ante un análisis de la conflictividad del poeta como ente social: «La poesía de Blas de Otero es la poesía de un español traumatizado por la guerra, con todas sus secuelas religiosas y sociales (...). Ya se sabe que en la posguerra se daría un tipo de poesía desangrada de invocaciones *a lo divino,* todo un sarampión de religiosidad más o menos sincera, más o menos dictada por el desquiciamiento reinante; decididamente, en busca de firmes asideros metafísicos.» Esta primera parte del ensayo tiene por título *El «Qué» en la poesía de Blas de Otero o fundamentos antropológicos.* La segunda y tercera, *El «Por qué» de la poesía de Blas de Otero o una aplicación de la sociología del conocimiento* y *El «Cómo» en la poesía de Blas de Otero o fundamentos estéticos.* Cierra el ensayo una bibliografía que completa y amplía las obras citadas a pie de página en el curso del trabajo.—*G. P.*

JUAN LUIS MARTINEZ: *La nueva novela,* Ediciones Archivo, Santiago de Chile, 1977.

No cabe duda que nos encontramos ante un libro «diferente», un libro que busca la ruptura totalizadora de una nueva forma de ver

y encarar el proceso literario como vehículo de una nueva expresión. En su conjunto se reúnen elementos de las más variadas procedencias que se van uniendo por una búsqueda del efecto visual, como primer elemento aglutinador, para dar paso a una entrega de sensaciones que tratan de ampliar al máximo los enfoques de una realidad textual.

En este libro el *collage* es la forma de propiciar el encuentro. Todo tiene aquí cabida, los textos poéticos ajenos y el recorte de láminas de las más variadas procedencias. Junto a un trozo de un libro de ciencias naturales se halla un trozo de partitura; un anuncio publicitario es situado junto a una fotografía de Alicia en el País de las Maravillas. Todo va formando un tejido texto-visual, en que la libertad es la fuerza motriz que nos va abriendo el camino en procura de un compromiso con todos nuestros medios de captación.

El mérito de este libro con toda seguridad es la dinámica de una búsqueda en la que se encuentra comprometido Juan Luis Martínez y que de alguna forma participa y nos retrotrae a las experiencias anteriores que se han operado en el campo de las búsquedas *dadaístas*. Toda experiencia involucra un riesgo en sí, y este riesgo Juan Luis Martínez lo asume con absoluta valentía.

No nos resta sino saludar en este libro de Juan Luis Martínez el espíritu de búsqueda que lo dinamiza y que se nos presenta como su valor más concreto por el dominio de una voluntad textual liberadora.—*G. P.*

LUIS DE PAOLA: *Música para películas mudas*, Adonais, Ediciones Rialp, S. A., Madrid, 1978.

Con este conjunto de poemas Luis de Paola obtuvo uno de los accésit del Premio Adonais de 1977. *Música para películas mudas* es un amoroso canto a un mundo tejido por la nostalgia. Pero esto es lo que podríamos definir como la exactitud aparencial, porque hay una realidad que está más al fondo de la inmediatez con que se nos puede entregar lo que sobrevive en la memoria. Aparte de esto existen otras contingencias: está el transferido ámbito emocional donde viven y sobreviven, no los hechos sino lo más valedero de una realidad, su convergencia en la palabra.

Luis de Paola podría en su poesía ser definido como perteneciente a ese encarar la expresión poética que ha sido definido como el de los poetas *láricos*. Una poesía que recorre las cosas cotidianas y domésticas, en un pasado y un presente que se aúnan en una especie de armonía indivisible. El amor por el reencuentro hace que la imagen

poética rescate el contorno ambiental de un mundo translúcido de recuerdos acariciados desde una lejanía aparencial en la que lo que ha sido experiencia vital se convierte en experiencia expresiva.

La fijación del acontecer en una nueva dimensión es tal vez una de las múltiples vertientes por donde surge o se manifiesta la poesía en su raíz de símbolo; aprehensión de la fugacidad que en el verso de Luis de Paola es nostalgia, lo que en ningún momento quiere ser pérdida ya que la pérdida solamente se concretiza en el olvido. En la poesía de este poeta argentino, ya tanto tiempo afincado en España, el tiempo transcurrido es un continuo rehacerse; la convivencia es un centro emocional que ensancha sus fronteras hasta limitar con el asombro del encuentro. Hermosa música para unas recobradas imágenes son estos poemas de Luis de Paola.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 5. MADRID-16).*

EN POCAS LINEAS

ALFREDO BUXAN: *Las ascuas de la leña combatida.* Ed. Taranto. Colección «Nos queda la palabra». Madrid, 1978.

Desde hace años, buena parte de la poesía escrita en español (salvo notables excepciones) se debate entre dos polos: un lirismo casi abstracto, puramente verbal y aburrido en un extremo, y en el otro una machacona referencia social que pretende rebajar el oficio poético al de redactor de libelos, que por justificados política y sentimentalmente que sean, no cambian por ello de carácter. Y casi todos los libros primerizos demuestran que sus jóvenes autores, ya sea por afinidad a una tendencia o por rechazo de la otra, suelen adocenarse en una de las dos líneas.

Inteligentemente y con aguda sensibilidad poética, Alfredo Buxán (nacido en 1950 en La Estrada, Pontevedra) ha sabido eludir esas tentaciones y mediante un uso riguroso del lenguaje poético que cuida cada uno de los vocablos y trata de recurrir al adjetivo más exacto posible, colocándose en una equidistancia que le permite escribir sobre la realidad, pero sin olvidar la poesía.

Buxán maneja el ritmo con habilidad, por lo general en versos dilatados que se sostienen sin caídas. Los personajes que habitan el libro no son hombres abstractos o sujetos poéticos entre comillas, por el contrario, son seres reales que andan por el mundo y com-

parten sueños y dolores con el lector. En otras palabras, son hombres y no meras creaciones literarias sin otra vida que la letra impresa. Así uno al que *le cruje la espina dorsal estrepitosamente / lo vemos en sus ojos / rotundamente abiertos / como si transportara en ellos un horizonte de celdas de castigo.* O el oficinista de «Autoescapatoria» que *no sabía si despertar esa mañana en punto / o si taparse los oídos con el borde de la sábana / o si llorar un rato y luego nada echarse al frío como siempre / y llegar tarde disculparse Morderse la lengua rosmar hola / no sabía si ir o clausurar esa costumbre en el embozo.*

En otros poemas —«Lluvia», por ejemplo— Buxán muestra habilidad para la síntesis y talento para la utilización de la pura sugerencia, de la sencillez: *cuando llueve-después- / la mugre se prende a los tejados / y allí sólo los gatos sobreviven siempre / allí posan sus alas heridas las palomas / allí los áticos tiritan su arruga en las paredes / allí la piedra enmohece y las antenas tiemblan / allí los huecos parece que no existen / pero penetra el agua hasta las camas.*

Esta primera entrega hace pensar que habrá que tener en cuenta el nombre de Buxán en el futuro y seguir de cerca su desarrollo.—*H. S.*

ACTAS DEL COLOQUIO INTERNACIONAL SOBRE LITERATURA ALJAMIADA Y MORISCA. Ed. Gredos. Madrid, 1978.

Durante el siglo XIX un nutrido y sólido grupo de eruditos se encargó de poner de relieve el valor y significado de la literatura aljamiado-morisca a través de aportes tan notorios como los de Gayangos, Saavedra, Guillén Robles, Gil, Morf, Müller, Schmitz y David Lopes. A comienzos de la presente centuria Ramón Menéndez Pidal y A. R. Nykl ampliaron aún más los conocimientos en este terreno, pero poco después esta literatura pareció caer en el olvido. Sólo hace pocos años comenzaron a despertarse de manera coherente y sistemática los estudios de este capítulo que aún permanece prácticamente inédito de la historia de las letras españolas.

La importancia de la literatura aljamiado-morisca se advierte al enfrentarse con su abundante fondo narrativo (leyendas, cuentos y novelas), así como de su obra poética; pero, en segundo y tal vez más importante lugar, su interés dimana también de las estrechas relaciones entre la literatura cristiana y la de los moriscos. Por ejemplo, una obra notoria como *El condenado por desconfiado* de

Tirso de Molina, tiene una directa relación —como lo demostró Menéndez Pidal— con un relato aljamiado-morisco, «La leyenda de Yuccuf el carnicero»; así como la mística de San Juan de la Cruz se encuentra íntimamente ligada con los escritos del morisco abulense, conocido como el Mancebo de Arévalo.

A partir de estas premisas el Departamento de Filología Románica de la Universidad de Oviedo tomó —en 1972— la iniciativa de reunir, en un primer coloquio internacional, a un grupo de especialistas, cuyas actas publica ahora la editorial Gredos.

El coloquio se ocupó de cuatro aspectos: los generales de tipo cultural y religioso, los literarios, los lingüísticos y, por último, del tema de los moriscos fuera de España. Y las ponencias, de alto valor científico, constituyen un aporte de singular importancia para los estudiosos del tema.—*H. S.*

MANUEL DURAN: *Quevedo*. Edaf. Colección «Escritores de todos los tiempos». Madrid, 1978.

Junto con Cervantes, Quevedo representa la cumbre de la literatura española y su fama nunca ha declinado, porque la riqueza de su obra es infinita, como también son infinitas las posibilidades de acceder a ella. Inventor, su influencia se aprecia tres siglos más tarde con la misma intensidad que ciertas modas pasajeras. No pasa año sin que se edite algún importante estudio de su obra y es difícil que transcurra más de un mes sin que alguna de las muchas publicaciones literarias del mundo se ocupe del autor de *El Buscón*. De allí las dificultades de cualquier autor que trate de enfrentarse con semejante monumento sin incurrir en reiteraciones o lugares comunes.

Manuel Durán, nacido en Barcelona en 1925, profesor desde hace años en los Estados Unidos donde se desempeña en la Universidad de Yale, sólido conocedor de los clásicos castellanos, autor —entre otros— de un lúcido ensayo *La ambigüedad en el Quijote*, aceptó el desafío, y el resultado es un volumen que abarca la multifacética personalidad y la variadísima obra de Quevedo, incluso aquellos trabajos poco conocidos y carentes, casi, de lectores, como por ejemplo *España defendida, y los tiempos de ahora, de las calumnias de los noveleros y sediciosos*, chauvinista opúsculo de 1609, donde acumuló pruebas para demostrar que, desde el Cid hasta Cortés, Dios nunca había dejado de favorecer a España.

También estudia —a través del único documento público existente y que por primera vez se recoge en libro— la prisión de Quevedo, lo cual permite conjeturar la calidad de agente doble del poeta, quien al menos —como dice Durán— parece haber coqueteado con la idea de servir simultáneamente a la corona hispana y a la francesa.

La segunda parte del volumen incluye una bien elegida antología de la obra quevedesca realizada sin la pacatería que en otros casos expurgó la parte más humorística de su obra. Por último, la cronología resultará de especial utilidad a estudiantes y lectores neófitos para ubicar sus libros en el contexto histórico en que fueron creados.—*H. S.*

SABAS MARTIN: *Títere sin cabeza.* Ediciones Nuestro Arte. Santa Cruz de Tenerife, 1978.

Canario, nacido en 1954, asiduo colaborador de *Cuadernos Hispanoamericanos,* Sabas Martín ha demostrado una singular agudeza crítica, así como una sólida formación literaria. Ahora con *Títere sin cabeza,* su primer libro de poemas, que obtuvo en 1977 el Premio Julio Tovar, pone de manifiesto también su madurez poética.

A lo largo de todo el libro, Sabas Martín se regodea en el juego con las palabras, no le teme al humor, rescata la ironía y trata de hallar nuevos significados escondidos —y hasta contradictorios— entre las letras de cada uno de los vocablos. En el poema inicial del volumen traza una suerte de postulado: *irrita tanta metáfora brillante / y aterra la rima pobre; / la palabra exacta desconocida.* Fiel a ese principio no incurre en metáforas deslumbrantes ni en rimas desvalidas, en cambio muestra que se obstina en la persecución del rigor verbal.

Tras esa presentación ideológica, viene su presentación personal con nombre, apellido, domicilio, fecha de nacimiento, estado civil y otros datos notariales que significan no sólo una burla a la papelería burocrática, sino también un abrir de ventanas para que penetre el aire fresco que tanta falta le está haciendo a cierto tipo de poesía de imágenes fósiles y ritmos calcados.

Sabas Martín recurre a todas las posibilidades de la realidad, incluso echa mano a los *slogans* publicitarios con los que se acribilla al hombre en forma cotidiana, pero lo hace con la suficiente carga de ironía como para que no suene a mera protesta, a esa crítica social estereotipada que tantas veces pretende disfrazarse de poesía.

También puede escribir, despojándose de solemnidad: *Comprenda usted que múltiples imprevistos / conforman los impulsos vitales. / Pero le aseguro, señor, no hay malicia en mi proceder. / Puedo volver contra la pared mis cuadros, / cambiar discos de Charles Mingus por Antonio Machín / e, incluso, olvidarme de cummings, Quevedo y Baudelaire.*

Entre los muchos poemas que merecerían ser recordados, y ante la obligación de elegir, tal vez el poema 22 no deba pasarse por alto por su sencillez ejemplar, por su capacidad de sugerencia y porque demuestra que hasta un suceso como la muerte de Antonio Machado en el exilio puede ser recordado mediante una poesía que de puro pudorosa y cálida debe ser pronunciada a media voz: *El cenicero sobre la mesa / hojas secas de otoño / libros en los estantes / noche anochecida / nadie que llame por teléfono / dormita la lechuza / el folio permanece en blanco / una lápida grabada / arrinconado el bastón / la luna como huésped / pasiva la mecedora / sombra del ciprés / la puerta cerrada / el horizonte / 1939 febrero 22 collioure / Todo está parado menos la(s) conciencia(s).—H. S.*

JAIME VALDIVIESO: *Realidad y ficción en Latinoamérica.* Ed. Joaquín Mortiz, México.

En 150 páginas, el chileno Jaime Valdivieso (Valparaíso, 1929) pasa revista al arduo y recurrido tema de la literatura del continente hispanoamericano, con una capacidad de síntesis que le permite hundirse en profundidad en uno de los problemas esenciales del creador de aquella parte del mundo: el europeísmo de la cultura aprendida en los libros y al mismo tiempo el encuentro con las raíces de las cuales el escritor toma los elementos fundamentales para elaborar su obra. «Es esta nueva perspectiva más amplia del escritor —dice Valdivieso— la primera entrada a la arena internacional de las letras: salir de la tierra equivale a verla y verla mejor.» Y agrega: «Este "apetito de ser" de que habla Octavio Paz, este afán de devorar todo lo que esté al alcance y fuera de nuestro alcance, se deja ver en cierto exceso de erudición de algunos escritores: sin querer descubren el dilema; la distancia entre el mundo ambiental magro, y el monstruoso consumo cultural que necesitan para cubrir el vacío. Esto no ocurre con un escritor europeo cuyas ideas, doctrinas, corrientes estéticas surgen del mismo suelo de sus catedrales, sus castillos, sus calles y sus plazas. Para él no existe dicotomía entre

mundo ambiental y mundo cultural: ambos son uno solo.» La tesis, tal vez discutible, no por ello es inexistente, y al menos abarca —es cierto— a una buena parte de los intelectuales hispanoamericanos.

También se destaca el capítulo referido a las variantes lingüísticas del español peninsular respecto del hablado en América, donde realidades disímiles han producido también un habla nítidamente diferenciado que responde incluso a una manera distinta de proyectarse sobre la literatura.

Una tercera parte del volumen está dedicado a los poetas chilenos Pablo Neruda, Gabriela Mistral y Vicente Huidobro, y la última sección del libro estudia a Carpentier, Cortázar, Lezama Lima, Manuel Rojas y Carlos Sepúlveda Leyton.—*H. S.*

ROGER-GERARD SCHWARTZENBERG: *El show político*. Ed. Dopesa. Barcelona, 1978.

«En *otros tiempos* —anota Schwartzenberg— la *política* eran las ideas. Hoy, son las personas. O más bien los personajes. Ya que cada dirigente parece elegir un empleo y desempeñar un papel. Como en el espectáculo. En lo sucesivo, el propio Estado se transforma en empresario de espectáculos, en "productor" de espectáculo. En lo sucesivo la política se inclina a la puesta en escena. En lo sucesivo, cada dirigente se exhibe y juega el papel de *vedette*. Así se realiza la personalización del poder. Fiel a su etimología. ¿Acaso la palabra "persona" no viene del latín *persona*, que significa máscara de teatro?» A partir de esta premisa, Schwartzenberg trata de mostrar, con numerosos ejemplos, que la política de las últimas décadas se ha basado en el manejo —por parte de los líderes de diversos países— de una adecuada batería de medios pertenecientes al mundo del *show* y que cada dirigente representa un papel minuciosamente estudiado. Los jefes de Estado son desmitificados mediante un análisis que desmonta de manera implacable los pormenores que acompañan a la escenografía política y cada uno de los diversos resortes de la parodia.

Acido e implacable, Schwartzenberg no deja títere con cabeza y en apoyo de su tesis recurre a discursos, declaraciones públicas, entrevistas periodísticas, en donde desde los dirigentes de la derecha hasta los máximos capitostes de la izquierda internacional, son demolidos con sus propias palabras.

Finalmente, muestra la similitud que existe entre estrella cinematográfica-líder político, y sostiene que en ambos casos se mueven idénticos esquemas publicitarios, escenográficos y hasta de utilización de vestuario y maquillaje. En un mundo regido o tiranizado por la imagen, ésta también se ha adueñado del terreno político porque los políticos han necesitado —necesitan— recurrir a ella con mayor frecuencia que a la mera ideología.—*H. S.*

RIMMA KAZAKOVA: *La poesía ruso-soviética*. Ed. Plaza & Janés. Barcelona, 1978.

Desde Anna Andreievna Ajmatova, nacida en 1889 y muerta en 1966, hasta Nikolai Fedorovich Dmitriev, nacido en 1953, la selección incluye más de una centena de autores donde no faltan los nombres de Pasternak, Orlov, Sokolov o Evtushenko, aunque resalte la ausencia —notoria— de Vladimir Maiakovski.

El ordenamiento cronológico con que ha sido encarado el trabajo permite arriesgar algunas conclusiones, tal vez apresuradas, pero sintomáticas. Por ejemplo, que el realismo socialista imperante hasta la desestalinización a fines de 1956, se filtra aún en los poemas de tono lírico de la mayoría de los autores que vivieron los primeros años de la revolución, así como se nota un marcado tinte patriótico en los poetas que sufrieron los estragos de la invasión nazi y el fervor de la lucha que llevó a los ejércitos rojos hasta Berlín en 1945. En los autores más jóvenes, en cambio, parece dominar una tendencia marcada a la cotidianeidad y a la poesía teñida por el amor o por el asombro maravillado por el desarrollo de la astronáutica y las actividades espaciales.

En las antologías siempre el gusto o las preferencias de los seleccionadores pueden inducir a extraer pautas erróneas, pero del volumen surge un tono homogéneo, coherente y peculiar, así como un hálito de sencillez que justifica (o parece justificar, al menos) la difusión multitudinaria que los poetas soviéticos alcanzan hoy entre sus compatriotas.

La traducción de José Raúl Arango a veces peca de excesiva literalidad, lo que hace que el lector sienta tropiezos en algunos versos, los cuales en una versión más libre, más adecuada al ritmo español, sonarían más fluidos.—*H. S.*

ANA MARIA NAVALES: *Antología de la Poesía Aragonesa Contemporánea*. Ed. Librería General. Zaragoza, 1978.

José Manuel Blecua ha señalado ciertas características que encuentra propias de la literatura aragonesa: ausencia de lirismo, didactismo, amor a la norma, a la exactitud, a lo ejemplar, a lo ético, claridad, desprecio por lo vulgar, predominio de la razón sobre el color y la metáfora, el ingenio contra la falta de potencia imaginativa y el amor a la verdad. Si bien como dice la antóloga: «la poesía aragonesa contemporánea no forma un grupo coherente y es difícilmente clasificable por generaciones», los quince nombres elegidos para ilustrar el desarrollo de la poética maña, señalan un espectro amplio y variado.

Los autores antologados son Ildefonso Manuel Gil, Manuel Pinillos, Luciano Gracia, Guillermo Gudel, Mariano Esquillor Gómez, Miguel Labordeta, Miguel Luesma Castán, José Ignacio Ciordia, Rosendo Tello Aína, Julio Antonio Gómez, José Antonio Labordeta, José Antonio Rey del Corral, Ana María Navales, Angel Guinda y José Luis Alegre Cudós. De todos ellos sólo el primero (Gil) enlaza con el período de anteguerra por la publicación de *Borradores* en 1931 y *La voz cálida* (1934); en el resto se advierten ciertas influencias propias de la poesía española de posguerra.

Ana María Navales ha realizado con buen criterio la selección de los poemas, lo cual permite una aproximación nada superficial a la poesía aragonesa de las últimas décadas.—*HORACIO SALAS (Antonio Arias, 9, 7.º A. MADRID-9).*

LECTURA DE REVISTAS

NUEVA ESTAFETA

No se trata meramente de un cambio de nombre; cualquier lector de la *Estafeta Literaria* podrá advertir que más allá de que —salvo el director— continúan los mismos nombres en la plantilla (subdirector: Juan Emilio Aragonés; redactor-jefe: Eladio Cabañero; secretario de Redacción: Manuel Ríos Ruiz, y confeccionador: Juan Barberán), la *Nueva Estafeta* es otra revista.

Parece evidente que la dirección del poeta Luis Rosales le ha imbuido a la publicación un impulso notable y transformador. Una nueva diagramación, un formato más ágil y varias páginas en color repre-

sentan las novedades formales. Por otra parte, el primer número, correspondiente a diciembre del año anterior, presenta un sumario de primera línea, con varios trabajos dignos de destacar: un excelente poema manuscrito de Jorge Guillén titulado «Con Lao-Zi» *(¿Humor, sabiduría? / Regir un gran Estado es algo así / Como freír un pez, pequeño pez / Todo es siempre difícil para el sabio);* un cuento de Julio Cortázar, «Queremos tanto a Glenda»; un largo poema de Cintio Vitier, precedido de una explicación argumental *(Tantas cosas que he visto y sin embargo / caben en un papel, pues la memoria, / idéntica a la línea del horizonte / que es el alimento único de mis ojos, / puede vaciarse entera en el olvido);* al trabajo del cubano le sigue un poema de sólo tres versos, «Deterioro», compuesto por José Coronel Urtecho con los títulos de tres libros: *El arco y la lira,* de Octavio Paz; *El asco y la lira,* de Carlos Martínez Rivas, y *El asco y la Ira,* del propio Coronel Urtecho; un capítulo de la próxima novela de José Caballero Bonald *Toda la noche se oyeron pájaros;* «Cinc Poemes», de Joan Perucho; reproducciones de cuadros de Joan Miró; un ensayo de Rafael Conte, «Marcel Duchamp o la transparencia hermética»; de Arturo del Villar: «Diario de Zenobia Camprubí recién casada»; de Aquilino Duque: «Un viaje a Arcos de la Frontera»; un trabajo de Hugo Emilio Pedemonte: «El primer monumento a Federico García Lorca», donde el poeta y crítico uruguayo recuerda la estancia del autor del *Romancero* en Montevideo; un texto de Félix Grande sobre arquitectura: «Fernando Higueras, una especie de angustia en calma»; la sección «Cartapacio», donde se promete dar a conocer fragmentos de autores noveles que no hayan publicado ningún libro, presentando en este caso un texto de Manuel Díez-Alegría Frax: «El manco Rafael. Apoteosis y condenación de un trompo», y se incluyen además otras secciones de crítica y comentarios bibliográficos, así como noticias del mundo literario y bases de concursos, continuando una costumbre de la antigua *Estafeta Literaria.*

Integran el Consejo de Dirección de la revista: Leopoldo Azancot, Carlos Barral, José Manuel Caballero Bonald, José Luis Cano, Rosa Chacel, Jesús Fernández Santos y Juan Carlos Onetti.

La aparición de una revista de la calidad de *Nueva Estafeta* debe considerarse y saludarse como un verdadero acontecimiento en el terreno de las letras españolas.

JUGAR CON FUEGO

Nadie que se haya asomado alguna vez al mundo de la poesía con algo más que puras intenciones de lectura puede dudar que su

ejercicio es siempre un juego temerario que puede quemar a quienes se surmergen en él. En Avilés, Asturias, y bajo la dirección del poeta y crítico José Luis García Martín, se publica *Jugar con fuego,* una revista que en sus hasta ahora cinco entregas, ha puesto de manifiesto un criterio riguroso en la selección de sus jóvenes colaboradores y al mismo tiempo una gran apertura estilística. En sus páginas pueden encontrarse y convivir las más diversas tendencias de la nueva poesía española y al mismo tiempo sirve de muestrario de los caminos que siguen las voces jóvenes.

El número cinco se abre con un poema de Francisco Bejarano (nacido en Jerez de la Frontera en 1945) «La ciudad despoblada». *(Esta ciudad vacía a medianoche / y blanca a pesar suyo. Y esta casa, sola y blanca también, se desmoronan. / Así yo. Y es costumbre. Cada paso / del exterior confirma mi creencia, / cada rumor o el golpe de una puerta / por el viento batida, una llamada / dentro del corazón. Uno quisiera / que de verdad el viento fuera alguien, / porque es esa la fe y así el deseo; / pero sólo es el aire y permanece.)*

Al trabajo de Bejarano le siguen otros de José Kozer, Esteban Montoto, Angel Pariente, Xavier Palau, Jesús Aguilar Marina, Felicísimo Blanco Martín, Abelardo Linares, Carlos de la Rica, Alfonso Español, Eugenio Bueno, Bernd Dietz y Fernando Ortiz.

La edición, muy cuidadosa, salpicada de unos antiguos grabados, que contrastan con la juventud de los poetas, y le dan un aire personal a la revista.

NUEVA REVISTA DE FILOLOGIA HISPANICA

Fundada hace varios lustros por Amado Alonso, Alfonso Reyes y Raimundo Lida, y dirigida en la actualidad por Antonio Alatorre, esta publicación del Colegio de México es una de las más prestigiosas del mundo en su especialidad, presentando en todas sus entregas trabajos de investigación de altísimo nivel.

En su primera entrega, correspondiente al año 1978, incluye en el sumario —entre otros— los siguientes artículos: «Sobre la estructura morfosintáctica de la lengua española» de Máximo Torreblanca; «sobre la aspiración y elisión de /s/ implosiva y final en el español de Puerto Rico» de Tracy D. Terrell; «Romances tradicionales entre los hispanohablantes del Estado de Luisiana» de Samuel G. Armistead; «Función de "misterio" y "memoria" en la obra de Felisberto Hernández» de Francisco Lasarte; «Bioy Casares o la aventura de narrar» de Julio Matas, y «Las formas verbales diptongadas en el

voseo hispanoamericano. Una interpretación sociohistórica de datos dialectales» de Germán de Granda.

El número incluye una nutrida y actualizada sección bibliográfica.

ESTUDIOS FILOSOFICOS

El número 76 de esta revista, publicada en Valladolid bajo la dirección de Eladi Chávarri, está íntegramente dedicado a una serie de artículos emparentados entre sí a modo de monografía y referidos en su totalidad a reflexiones filosóficas en torno al saber científico.

Se destaca el trabajo de Jesús Cordero Pando: «Psicoanálisis y ciencia» como un agudo intento de poner en claro el estatuto epistemológico del Psicoanálisis, pasando revista a variadas posibilidades: ¿Es ciencia?, ¿ideología reaccionaria?, ¿creencia?, ¿simple fantasía?, ¿saber filosófico?», para concluir reconociendo al psicoanálisis «como una psicología no de la explicación científica, pero sí de la comprensión de la realidad humana como totalidad y con unas características no expresables en las leyes de la psicología explicativa. Aceptamos —continúa— el psicoanálisis como un intento hermenéutico, es decir, como una peculiar interpretación de la conducta y del ser humano, basada sobre la observación amplificada mediante los recursos que le proporciona su propio método de exploración del inconsciente. Al sostener, sin rodeos, su carácter no científico, me atengo al convencimiento, que comparto con el gran crítico del psicoanálisis Eysenck, de que afirmar que el psicoanálisis no es una ciencia no implica un juicio de valor; implica simplemente que no se adapta a la definición de ciencia ni a su método».

Al trabajo de Cordero Pando le siguen tres interesantes artículos: «Filosofía natural e idealismo en el pensamiento de Schelling alrededor de 1880» de José María Artola; «Matemática y Ciencias» de Javier de Lorenzo, e «Introducción a una dialéctica de la Física» de Francisco Cortada Reus.—*HORACIO SALAS (Antonio Arias, 9, 7.º A. MADRID-9).*